

Л. Н. БЕЗМОЗДИН

ХУДОЖЕСТВЕННО-  
КОНСТРУКТИВНАЯ  
ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ  
ЧЕЛОВЕКА





МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО  
ОБРАЗОВАНИЯ  
ТАШКЕНТСКИЙ

Л. Н.

ХУДОЖ

КОНСТ

ДЕЯТ

ЧЕ.

ИЗДАТЕЛЬСТВО



МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО  
ОБРАЗОВАНИЯ УЗБЕКСКОЙ ССР

ТАШКЕНТСКИЙ ПОЛИТЕХНИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ

Л. Н. БЕЗМОЗДИН

ХУДОЖЕСТВЕННО-  
КОНСТРУКТИВНАЯ  
ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ  
ЧЕЛОВЕКА

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ФАН» УЗБЕКСКОЙ ССР  
ТАШКЕНТ . 1975



УДК 62 : 7.05

Безмоздин Л. Н. Художественно-конструктивная деятельность человека. Библ. 173 назв. Стр. 244.

В книге рассматриваются проблемы художественного конструирования (дизайна), а также социально-культурные аспекты технической эстетики. Автор анализирует природу эстетической ценности, касается некоторых вопросов теории деятельности, социальной и инженерной психологии, эргономики, теории ценностей, семиотики и других наук, с которыми связан дизайн. Рассматриваются проблемы творческого сотрудничества инженера-конструктора и дизайнера. В работе показана противоположность целей и задач социалистического и буржуазного дизайна и вместе с тем определяются границы, в которых опыт западного дизайна может быть использован социалистическим производством.

Монография рассчитана на философов, промышленных художников, преподавателей и студентов технических вузов.

Ответственный редактор  
канд. философских наук  
**Л. МОГИЛЕВСКИЙ**

© Издательство «ФАН» УзССР, 1975 г.



## ОГЛАВЛЕНИЕ

	Стр.
<b>Введение . . . . .</b>	3
<b>Глава первая. Деятельностный подход к проблеме художественно-конструктивного формообразования . . . . .</b>	18
Структура человеческой деятельности . . . . .	22
Технико-конструктивное и художественно-конструктивное формообразование . . . . .	33
<b>Глава вторая. Специфика эстетического ценностного отношения</b>	44
Аксиологическая трактовка эстетического феномена и проблема эстетического объекта . . . . .	44
Информативная содержательность формы и эстетическая ситуация . . . . .	53
<b>Глава третья. Эстетическая значимость технического предмета и технизированной среды . . . . .</b>	73
О понятиях «техника» и «техническое» . . . . .	73
Эстетическое освоение природно-технического комплекса	77
Об особенностях эстетического отношения к технике . . . . .	83
<b>Глава четвертая. Инженер и дизайнер в проектном процессе</b>	103
Координация и дифференцирование проектной деятельности инженера и дизайнера . . . . .	103
Творческое сотрудничество инженера-конструктора и дизайнера в процессе промышленного формообразования . . . . .	107
<b>Глава пятая. Дизайн и знаковые функции утилитарной вещи</b>	138
Вещь и знак . . . . .	138
Эстетическая организация формы как способ кодирования психологических и социально-культурных значений . . . . .	157
Семантика мира вещей и дизайн . . . . .	165
<b>Глава шестая. О художественном начале в дизайне . . . . .</b>	177
Неизобразительная природа образа в «практических» искусствах . . . . .	177
Тектоника как средство художественно-моделирующей деятельности человека . . . . .	187
Продукт дизайна как элемент бифункциональной художественной системы . . . . .	202
Заключение . . . . .	222
Библиография . . . . .	231



## ВВЕДЕНИЕ

В предлагаемой читателю книге рассматриваются некоторые философско-эстетические проблемы художественного конструирования, которые сейчас определяют международным термином «дизайн» (design)<sup>1</sup>.

По своей природе дизайн — специфическое явление современной культуры, возникшее в условиях интенсивного развития промышленности и в значительной мере обусловленное современной научно-технической революцией.

Дизайн — понятие многозначное. В условиях противоположных общественных систем — капитализма и социализма — оно отражает явление с противоположным социальным смыслом. Общественное явление, именуемое на Западе дизайном, не так просто определить. В западной литературе с ним связано множество различных представлений, порою порожденных «социальной мифологией» современного потребительского общества. Советский философ В. Глазычев имел все основания одну из глав своей книги о западном дизайне назвать «Дизайн в легендах»<sup>2</sup>. Нет никакой гиперболизации в характери-

---

<sup>1</sup> В литературе под «дизайном» иногда понимают не только определенную область человеческой деятельности — художественное конструирование — но и теорию этой деятельности, подобно тому, как понятие «архитектура» включает одновременно и теорию и практику. См.: В. Н. Быков. Дизайн и архитектура, В сб.: «Актуальные проблемы эстетики и художественного конструирования», М., 1970, стр. 8. В нашем исследовании, однако, термином «дизайн» обозначается лишь сфера практической проектной деятельности человека (художественное конструирование или художественное проектирование), а теория этой деятельности именуется теорией дизайна или технической эстетикой.

<sup>2</sup> В. Глазычев. О дизайне, М., Изд-во «Искусство», 1970.



стике капиталистического дизайна как явления, густо окутанного смогом западной цивилизации<sup>3</sup>.

Дизайном на Западе именуют и деятельность художников в промышленности, и продукт этой деятельности (вещь или комплекс вещей, созданных с участием художника-конструктора), и систему организации той же деятельности.

Нет единого мнения и о происхождении дизайна. Выделив три взгляда на генезис дизайна, В. Глазычев отмечает, что каждый из них, однако, не может быть признан истинным и не дает ключа к пониманию его природы. Один из этих взглядов связан с признанием дизайна некоей деятельностью, присущей всей сфере материальной культуры на любом этапе развития человеческого общества, направленной на придание продукту труда качеств функциональности, конструктивности, экономичности и эстетической выразительности. Согласно другому взгляду, возникновение дизайна относится к первому десятилетию нашего века и вызвано потребностью придать организованность капиталистическому производству на монополистической стадии его развития. В третьем случае — история дизайна связывается со знаменитым экономическим кризисом конца 20-х годов, потрясшим основы капиталистической системы, прежде всего в США. Дизайн был рожден якобы как социальный механизм, призванный амортизировать «подземные толчки», грозившие до основания разрушить Вавилонскую башню капиталистического производства. В нем усматривают средство, гальванизирующее капиталистическую экономику в момент ее острейших пароксизмов.

Субъективные устремления некоторых прогрессивных дизайнеров Запада порою не лишены романтических порывов. В дизайне они ищут средство гуманизации технизированного мира, реализации человеческих отношений и т. д. Но от этого реальный капиталистический дизайн не меняет своей природы и не перестает служить бизнесу.

В организационном отношении современный дизайн на Западе функционирует в двух формах: как стаф-дизайн, непосредственно обслуживающий ту или иную капиталистическую фирму и административно ей подчинен-

<sup>3</sup> См. З. Кутурга. Книга о дизайне, журн. «Искусство». 1971, № 9, стр. 68.



густо  
удож.  
ности  
удож.  
е дея.  
Вы-  
ев от-  
при-  
при-  
анием  
сфере  
елове-  
дукту  
и, эко-  
сласно  
к пер-  
ностью  
извод-  
тре-  
амени-  
отряс-  
всего  
ый ме-  
толч-  
онскую  
усмат-  
ческую  
сивных  
их по-  
техни-  
ошений  
дизайн  
бизнесу.  
дизайн  
таф-ди-  
ную ка-  
дчинен-  
вож. 1971.

ный, и как «независимый» дизайн, якобы дарующий про-

мышленному художнику право на творческую свободу. Вне зависимости от своих организационных форм, от характера связей творческой деятельности дизайнера с промышленным производством, независимо от материального вознаграждения за эту деятельность и, соответственно — от уровня социальной престижности этой профессии, капиталистический дизайн обслуживает бизнес, им порожден.

В западной литературе, кроме «классического» дизайна, связанного с проектированием вещей, различаются и другие виды проектной деятельности: «нон-дизайн», «тотальный дизайн» и т. д., зачастую претендующие на роль неких регулятивных социальных механизмов, призванных якобы «упорядочить» хаос капиталистических производственных и других общественных отношений. Эти разновидности дизайна нередко проklamируются буржуазными идеологами как средство разрешения болезненных противоречий общества «высокого потребления».

Понимая всю теоретическую и практическую несостоятельность попыток упорядочения капиталистических общественных отношений средствами дизайна, мы вместе с тем не можем отрицать органической включенности дизайна в условия социальной жизни людей, тесного переплетения его теории с социологическими проблемами.

Совершенно очевидно, что даже «собственно дизайн» (дизайн вещей) не может быть до конца осмыслен и понят в сравнительно узких границах его художественно-практических задач, а требует анализа всей его сложной проблематики в сопоставлении с широким кругом социальных проблем.

Только такой подход позволяет понять сущность дизайна, установить специфику проявления присущих ему закономерностей в противоположных социальных системах — в условиях капитализма и социализма.

Социалистический дизайн возник из совершенно иных общественных потребностей. Гуманистические потенции художественного конструирования, присущие ему возможности гармонизации отношений человека с предметным миром могут быть практически реализованы лишь с уничтожением частно-собственнических экономических отношений. Это было ясно уже энтузиастам революцион-



ного переустройства предметных условий труда и быта на заре Советской власти. Маяковский, Родченко, Лисицкий, Татлин, братья Веснины, Леонидов, «художники-производственники», молодые архитекторы в своем стремлении к переустройству быта заложили первые камни в тот фундамент, который спустя несколько десятилетий стал основанием советского дизайна. Наивно-романтический пафос первых послереволюционных лет не уберег иных энтузиастов «производственного искусства» от серьезных ошибок, от попыток ниспровержения станковых форм искусства, но прокламировавшееся ими движение «от мольберта к машине» безусловно содержало в себе позитивные моменты.

В годы, когда, по выражению А. В. Луначарского, «мы были умопомрачительно бедны», идея гармонизации предметного мира с человеком не могла, разумеется, получить достаточно полного и всестороннего воплощения — слишком ограниченными были материальные ресурсы нашей промышленности. И только в наше время на базе мощной социалистической индустрии гуманистические идеи романтически настроенных художников молодой революционной России стали обретать реальность.

Рациональность использования художественных методов при проектировании промышленных изделий сегодня уже не ставится под сомнение.

Возрожденное у нас на новой основе художественное конструирование для своего успешного развития нуждалось в теоретическом обосновании, ожидало не только методических рекомендаций по практической организации художественно-конструктивного проектирования в промышленности, но и глубокого осмысления возникших вместе с этой сферой деятельности социологических и философско-эстетических проблем.

С практикой художественного конструирования родилась и техническая эстетика как его теория. Ее развитие потребовало решения не только прикладных задач, но и проблем идейно-философского порядка.

Возрождение связанных с практикой художественного конструирования прогрессивных социально-эстетических идей породило в начале 60-х годов попытки оживить и некоторые негативные теоретические концепции «производственников» с их ниспровержением станковых форм искусства, с их стремлением свести все виды худо-

жественной про-  
кой всего искус-  
Методологи-  
установок в до-  
систско-ленинск-  
зайна не обоще-  
рядка, связанн-  
торых теоретиче-  
норирующих д-  
конструирования  
При всех п-  
провозгласить с-  
ля» капиталист-  
интересам бизне-  
ленности в теор-  
философии и эс-  
тивизма. Устано-  
ентацию на поку-  
потребителя.  
Основные зад-  
лируются на осн-  
пов и исходят и-  
ных и духовных  
Создание пре-  
да в первую жи-  
шенствование п-  
ствующих форм  
нического челове-  
которому вывер-  
«В сущности  
советский доклад  
родного совета  
руированию, — п-  
ной области — п-  
деятельности м-  
тывая, что пре-  
обратного возд-  
рует определени-  
природной и ис-  
тетическом и эт-  
Д. Г. Вишня-  
тика», 1970, № 1, ст.



жественной практики к «деланию вещей», с их трактовкой всего искусства как «жизнестроения».

Методологическая порочность подобных теоретических установок в довольно короткий срок была вскрыта марксистско-ленинской эстетикой. Но становление теории дизайна не обошлось у нас без заблуждений и иного порядка, связанных с перенесением на нашу почву некоторых теоретических концепций западного дизайна, игнорирующих духовные возможности художественного конструирования.

При всех попытках иных западных дизайнеров провозгласить себя «защитниками интересов потребителя» капиталистический дизайн, в целом подчиненный интересам бизнеса, черпает обоснование своей направленности в теоретических положениях прагматистской философии и эстетики, в идейных концепциях неопозитивизма. Установка на человека для него означает ориентацию на покупателя товаров, на платежеспособного потребителя.

Основные задачи социалистического дизайна формулируются на основе противоположных идейных принципов и исходят из заботы об удовлетворении материальных и духовных потребностей человека.

Создание предметных условий для превращения труда в первую жизненную потребность, эстетическое совершенствование предметных условий труда и быта, способствующих формированию всесторонне развитого гармонического человека, — вот тот социальный ориентир, по которому выверяется курс нашего дизайна.

«В сущности дизайн представляет собой, — говорил советский докладчик на одном из конгрессов Международного совета организаций по художественному конструированию, — проектирование прогресса в определенной области — в сфере предметного мира. Важность этой деятельности можно в полной мере оценить, лишь учитывая, что предметный мир обладает громадной силой обратного воздействия на человека и общество, формирует определенные отношения людей к окружающей их природной и искусственной среде, воспитывает их в эстетическом и этическом отношении»<sup>1</sup>. Из понятой таким

<sup>1</sup> Д. Гвишиани. Наука, дизайн и будущее, «Техническая эстетика», 1970, № 1, стр. 2.



образом основной направленности социалистического дизайна вытекают все его конкретные возможности, функции и роли.

В Отчетном докладе ЦК КПСС XXIV съезду партии поставлена важнейшая задача: «...органически соединить достижения научно-технической революции с преимуществами социалистической системы хозяйства...»<sup>5</sup>. Непосредственно связанный с научно-технической революцией дизайн призван сыграть существенную роль в решении этой задачи.

Советский дизайн становится все более важнейшим фактором улучшения качества промышленных изделий, способствует достижению нашим производством уровня мировых стандартов. Он призван стимулировать повышение производительности труда, экономическую эффективность производства. Роль дизайна в реализации больших народно-хозяйственных задач не раз отмечалась в правительственных и партийных решениях<sup>6</sup>, но неизменно указывалась и другая сторона технической эстетики социалистических стран — ее конечная направленность на удовлетворение не только утилитарных потребностей, но и потребностей духовных, стремления человека к красоте, к гармоничным предметным условиям труда и быта.

В практику духовного обогащения личности призваны внести свой вклад не только «изящные» искусства, но и те виды эстетического творчества, которые непосредственно связаны с формированием предметной среды (архитектура, дизайн), хотя их воспитательное воздействие сказывается не столь прямо и непосредственно.

Две стороны материально-художественной практики социалистического дизайна совершенно неотделимы друг от друга и абсолютизация одной из них ведет к уничто-

<sup>5</sup> XXIV съезд Коммунистической партии Советского Союза. Стенографический отчет, т. I, М., Политиздат, 1971, стр. 82.

<sup>6</sup> См.: Постановление Совета Министров СССР от 28 апреля 1962 г. «Об улучшении качества продукции машиностроения и товаров культурно-бытового назначения путем внедрения методов художественного конструирования», Бюллетень Государственного Комитета Совета Министров СССР по координации научно-исследовательских работ, 1962, № 6; Постановление Совета Министров СССР «Об улучшении использования достижений технической эстетики в народном хозяйстве», Сб. «Решения партии и правительства по хозяйственным вопросам», т. 7, 1970, Политиздат, стр. 169—171.



жению качественной определенности самого явления, к превращению дизайнера в малоквалифицированного технического специалиста в одном случае, и украшателя — в другом.

В борьбе с украшательскими тенденциями практика нашего дизайна не избежала другой крайности. Социальная эффективность технико-эстетической деятельности зачастую рассматривалась под углом только материальной полезности.

Некоторые хозяйственные руководители иной раз проявляют интерес к художественно-конструктивному формообразованию и другим проблемам технической эстетики лишь в том случае, когда последние служат улучшению экономических показателей. Однако такая односторонне-утилитаристская позиция совершенно недопустима для теоретика и практика советского дизайна. Она ведет, в конечном счете, к недооценке духовно-эстетических возможностей художественного конструирования, дает повод нашим идеологическим противникам твердить об ограниченно-утилитаристских устремлениях социалистического общества, о якобы неизбежном для любой экономически развитой страны стремлении к «цивилизации комфорта».

Забвение духовной стороны дизайна, ограничение его возможностей лишь материальной стороной жизни, отказ признать его духовные потенции, оказываются отнюдь не индифферентными в идеологическом смысле<sup>7</sup>.

Скептическое отношение к социально-психологической, эстетической, а вместе с тем и идейно-воспитательной роли дизайна и его продуктов редко декларируется прямо (хотя, как мы покажем далее, встречаются и такие декларации). Подобный скепсис, в какой бы форме он не проявлялся, мешает глубокому анализу духовных возможностей советского дизайна и, тем самым, создает предпосылки для его трактовки с чуждых нам идеологических позиций.

<sup>7</sup> Недостаточно четкие идейные позиции, оказавшие негативное воздействие на практику социалистического дизайна, не раз подвергались критике в специальной литературе. См.: Ш. Бойко. Об общественном значении художественного проектирования для промышленности. Стенограмма совместного заседания Секретариатов Союза художников СССР и Союза польских художников «О некоторых вопросах участия художника в создании предметной среды социалистического общества», М., 1972, стр. 87.



Указанные соображения предопределили основную направленность предлагаемой читателю книги, в которой рассматриваются духовно-эстетические, социально-психологические и культурно-коммуникативные аспекты художественного конструирования, анализируются формообразующие факторы в дизайне. Среди последних выделяются такие, которые лежат за пределами непосредственно технической, утилитарной и экономической целесообразности, хотя и тесно связаны с последними, опосредованы ими.

Теоретические исследования дизайна обогащают эстетику познанием закономерностей эстетического освоения действительности в смежных с «чистым» искусством сферах человеческой деятельности. Познание закономерностей художественно-конструктивного формообразования имеет и прикладной аспект, создает необходимую базу для разработки методики художественного конструирования, экспертной оценки его продукции, позволяет построить оптимально обоснованные программы подготовки дизайнеров.

Обобщение знаний о советском и зарубежном дизайне является эмпирической базой для исследований на более высоком теоретическом уровне, где основное значение приобретают мировоззренческие и методологические проблемы.

Движение исследования от эмпирически-прикладного к философскому уровню позволяет понять принципиальное различие целей и вытекающих из них методов и способов формирования предметной среды в противоположных социальных системах современного мира. А это, в свою очередь, ориентирует художественно-конструкторскую практику не только в технико-экономическом, но и в идейно-воспитательном отношении.

Исследование эстетических закономерностей формообразования в производстве утилитарных вещей раскрывает перед дизайнером многослойную, полифункциональную структуру полезных, технически и эстетически совершенных изделий, позволяет ему понять, что в предметной форме жестко детерминировано функциональными, конструктивно-техническими и технологическими требованиями, а что определяется творческой индивидуальностью, осознанным опытом и интуицией художника. Иначе говоря, теория формообразования должна помочь



художнику-конструктору в координации его деятельности с творчеством инженера, обосновать определенную субординацию их действий в зависимости от конкретного объекта дизайнерских разработок.

Проблема формы и формообразования приобретает в настоящее время большое значение в связи с необходимостью разработки научно обоснованных критериев оценки качества промышленных изделий, степени их совершенства<sup>8</sup>. С этой целью претворяется в жизнь целая система организационно-технических, экономических и воспитательных мероприятий. Среди них — и утвержденный в последнее время знак отличного качества, присуждаемый лучшим изделиям нашей промышленности.

Для оценки качества и присуждения изделию знака качества, эксперты нуждаются в соответствующей методике, базирующейся на достаточно объективных критериях. Сравнительно просто такая методика создается для оценки технико-конструктивных и экономических качеств, так как критерии здесь большей частью объективны и могут быть выражены в определенных количественных отношениях (производительность оборудования, энергоемкость и материалоемкость изделия, его долговечность и т. д.). Гораздо сложнее дело обстоит с оценкой таких качеств, как удобство обслуживания, красота и выразительность, а эта сторона непосредственно связана с деятельностью дизайнера, с его знанием закономерностей формообразования и умением воплотить их в своем творчестве.

Методика оценки эстетических качеств промышленных изделий может быть разработана лишь на основе решения некоторых кардинальных методологических проблем художественного конструирования, среди которых существенное место должно быть отведено проблеме

---

<sup>8</sup> Понятие «качество» здесь употребляется не в философском смысле (как совокупность существенных свойств предмета), а в экономическом или даже бытовом смысле.

В этом случае под качеством понимается главным образом степень соответствия изделия своему назначению. В связи с тем, что далее мы вынуждены, наряду с философско-эстетическими вопросами, касаться также и некоторых вопросов экономики, товароведения и т. д., понятие «качество» будет нами употребляться как омоним, в его двояком смысле. Мы не станем специально оговаривать, в каком смысле употребляется это понятие, если смысл будет ясен из контекста.



относительной самостоятельности эстетически значимой формы.

В поисках критериев оценки эстетических качеств наметилась тенденция, согласно которой эстетические характеристики изделия выводятся из суммы всех потребительских свойств вещи. Эстетическое представляется своего рода интегралом всех других общественно-полезных свойств изделия<sup>9</sup>. Такая установка противоречит признанию относительной самостоятельности формы, ее обратного воздействия на функциональное содержание вещи, она практически избавляет дизайнера от дополнительной работы над поиском эстетических достоинств предмета, и рассматривается нами как отголосок функционалистских тенденций, отвергнутых жизнью.

Марксистское учение о диалектике содержания и формы, функции и структуры, а также новые данные о высшей нервной деятельности послужили базой для теоретического обоснования относительной самостоятельности визуальной формы, что должно стать, как мы считаем, методологическим ориентиром в практике дизайна. С этой проблемой непосредственно связан вопрос о знаковых функциях утилитарной вещи, о ее роли посредника в межчеловеческом общении, о ее значении в системе социально-культурной коммуникации.

Практически актуальным представляется и анализ категории «выразительность» применительно к проектированию материально-полезных вещей, установление корреляционной связи между эстетической организацией формы и информативной способностью изделия.

Наконец, все еще остается дискуссионным вопрос о художественном начале в дизайне, о связях дизайна с искусством, о возможной мере образно-художественной выразительности его продуктов, о духовном воздействии на человека предметно-вещевой среды.

Изложенные вопросы не нашли пока достаточно полного и всестороннего освещения в литературе.

В сравнительно большой научной литературе по дизайну, появившейся в последние годы, основное место занимают исследования прикладных практических проблем. Однако философско-социологическая и эстетиче-

<sup>9</sup> М. В. Федоров, Ю. С. Сомов. Оценка эстетических свойств товаров, М., Изд-во «Экономика», 1970, стр. 195—196.



ская проблематика дизайна все больше привлекает к себе внимание исследователей.

После появления в 1963 г. теоретической работы Л. Когана «Труд и красота»<sup>10</sup>, в которой было дано философско-социологическое обоснование технико-эстетического творчества человека, вышло всего два монографических исследования по философско-социологическим проблемам дизайна работа К. Кантора<sup>11</sup> «Красота и польза» и книга В. Глазычева «О дизайне»<sup>12</sup>.

Теоретическим проблемам художественного конструирования (технической эстетики) посвящены некоторые работы А. Егорова, М. Овсянникова, Л. Когана, Л. Новиковой, Г. Сунягина, М. Федорова, Э. Григорьева, К. Макарова, А. Переверзева, Е. Лазарева, В. Глазычева, Р. Повилейко и др.<sup>13</sup> Кафедрой эстетики МГУ выпущен интересный сборник «Эстетика и производство».

Теоретические проблемы дизайна получили свое отражение и в общеэстетических и искусствоведческих исследованиях М. Кагана, Ю. Борева, Л. Столовича, А. Еремеева, В. Скатерщикова, Л. Зеленова, А. Зися,

<sup>10</sup> Л. К о г а н. Труд и красота, М., Соцэкгиз, 1963.

<sup>11</sup> К. К а н т о р. Красота и польза, М., Изд-во «Искусство», 1967.

<sup>12</sup> В. Г л а з ы ч е в. О дизайне, М., Изд-во «Искусство», 1970.

<sup>13</sup> А. Г. Е г о р о в. Производство, научно-техническое творчество и эстетика, Сб. «Вопросы технической эстетики», М., Изд-во «Искусство», 1968. М. Ф. О в с я н н и к о в. Эстетика и производство, Сб. «Эстетика и производство», М., Изд-во МГУ, 1969, Л. Н. К о г а н. Эстетика коммунистического труда и производства, М., Изд-во «Высшая школа», 1966; Л. Н о в и к о в а. Дизайн в структуре эстетики, Сб. «Эстетика и производство», М., Изд-во МГУ, 1969, стр. 7—21; Г. С у н я г и н. Искусство и техника, «Техническая эстетика», 1968, № 13. М. В. Ф е д о р о в. Эстетические принципы художественного конструирования, Сб. «Вопросы технической эстетики», вып. 2, М., Изд-во «Искусство», 1970; Э. П. Г р и г о р ь е в. О специфике дизайнерского творчества, Сб. «Творческие проблемы художественного конструирования», М., «ВНИИТЭ», 1970; К. М а к а р о в. О художественной форме в дизайне, Сб. «Эстетика и производство», Изд-во МГУ, 1969; Л. П е р е в е р з е в. Научно-техническое и художественное начало в дизайне, Сб. «Вопросы технической эстетики», вып. 2, М., Изд-во «Искусство», 1970; Е. Н. Л а з а р е в. Художественное конструирование в системе эстетической деятельности, Ученые записки высшего художественно-промышленного училища им. В. И. Мухомой, вып. I, Л., 1970; Р. П о в и л е й к о. Человек, машина, творчество, Новосибирск, 1969; В. Г л а з ы ч е в. Включение художественной деятельности в систему проектирования, Сб. «Научно-технический прогресс и искусство», М., Изд-во МГУ, 1970.



А. Иллиади, С. Раппопорта, И. Маца, В. Тасалова, Д. Кучерюка и др.<sup>14</sup> Философско-эстетические проблемы дизайна освещались и в специальных работах по технической эстетике Ю. Соловьева, Н. В. Воронова, Е. Розенблюма, Ю. Сомова, Г. Минервина, М. Субботина, Г. Сунягина, Л. Задесенеца, А. Дорогова, Р. Шейна, И. Вакса и некоторых других теоретиков дизайна<sup>15</sup>.

Наше исследование опирается на работы указанных авторов. В нем сделана попытка проанализировать дизайн, применяя некоторые нетрадиционные для эстетики подходы, намеченные в ряде работ названных авторов. Дизайн рассматривается нами как один из видов архитектурной формообразующей деятельности человека, что позволяет исследовать его в одном ряду с архи-

<sup>14</sup> М. Каган. Лекции по марксистско-ленинской эстетике, Л., Изд-во ЛГУ, 1971; Он же. Морфология искусства, М.-Л. Изд-во «Искусство», 1972; Ю. Боров. Эстетика, М., Политиздат, 1969; Л. Н. Столович. Природа эстетической ценности, М., «Политиздат», 1972; А. Ф. Еремеев. Лекции по марксистско-ленинской эстетике, ч. II и III; Социально-коммуникативная природа искусства, Свердловск, Изд-во УрГУ, 1971; В. С. Скатерщиков. Эстетическая культура советского человека, М., Изд-во «Советская Россия», 1964; Л. А. Зеленков. Типология субъектов эстетической деятельности, Горький, 1972; А. Зис. Искусство и эстетика, М., Изд-во «Искусство», 1967; А. И. Иллиади. Природа художественного таланта, М., Изд-во «Советский писатель», 1965; С. Раппопорт. Неизобразительные формы в декоративном искусстве, М., Изд-во «Советский художник», 1968; И. Маца. Проблемы художественной культуры XX века, М., Изд-во «Искусство», 1969; В. И. Тасалов. Прометей или Орфей. Искусство технического века, М., Изд-во «Искусство», 1967; Д. Ю. Кучерюк. Эстетический характер предметной среды, В. кн. «Природа и функции эстетического», М., Изд-во «Искусство», 1968.

<sup>15</sup> Ю. Соловьев. Взаимосвязь искусства и науки в свете современных научных и технических представлений, «Техническая эстетика», 1968, № 8; Н. В. Воронов. Основные теоретические проблемы технической эстетики, Сб. «Вопросы технической эстетики», М., Изд-во «Искусство», 1968; Г. Минервин. О социальной природе дизайна, Сб. «Вопросы технической эстетики», вып. 2, Изд-во «Искусство», 1970; Е. Розенблюм. Курс основ композиции, «Декоративное искусство СССР», 1966, № 5, 9; Он же. Четыре дизайна, «Декоративное искусство СССР», 1966, № 1; Ю. С. Сомов. Художественное конструирование промышленных изделий, М., Изд-во, «Машиностроение», 1967; М. Субботин. Культурная ценность вещи, «Декоративное искусство СССР», 1971, № 3; А. Дорогов. Техника, искусство, дизайн и эстетика, «Техническая эстетика», 1968, № 3; Р. Шейн. Принципы художественно-конструкторской деятельности. В кн.: «Вопросы архитектуры и строительства», Свердловск, 1972; И. Вакс. Художник в промышленности, М.-Л., Изд-во «Искусство», 1965.



тектурой и традиционными прикладными искусствами, в основе которых также лежит художественно-конструктивный способ формообразования.

Учение Маркса о двойственных природно-общественных качествах произведенных человеком вещей стало методологической основой для построения марксистской теории ценностей и позволило дать наиболее убедительную, с нашей точки зрения, аксиологическую трактовку эстетическим явлениям, наметить плодотворную общественно-ценностную теоретическую концепцию дизайна<sup>16</sup>.

Системный анализ сегодня прочно вошел в науку в качестве общеметодологического принципа изучения сложных социальных явлений, позволил наметить пути исследования структуры человеческой деятельности, различных ее видов. В системе человеческой деятельности, художественно-конструктивному формообразованию принадлежит место, определенное сложной совокупностью многоэлементных связей. Поиски такого места побудили нас обратиться к системным исследованиям человеческой деятельности, предпринятым в последние годы нашими философами и психологами.

Анализ дизайна в структуре деятельности проливает свет на многие его сложные проблемы. В частности, становятся очевидными его знаково-коммуникативные аспекты, выясняются присущие вещам как продуктам дизайна не только орудийно-эксплуатационные функции, но и знаково-информационные. Становится очевидной посредническая миссия утилитарных вещей в социально-культурных связях людей. Это заставило нас обратиться к науке о знаках и знаковых системах — к семиотике, использовать для анализа дизайна некоторые выводы, полученные в семиотических исследованиях культуры.

Таким образом, дизайн как специфическое явление современной культуры, возникшее на стыке науки, техники и искусства, исследуется нами не только с помощью традиционных социологических и эстетических методов, а выводится на «перекресток» теории деятельности, аксиологии, социальной психологии и семиотики.

Все это позволяет более четко выявить духовные

<sup>16</sup> Об использовании понятийного аппарата марксистской аксиологии для разработки теории дизайна см. наше выступление в дискуссии по поводу книги «Основы технической эстетики» («Техническая эстетика», 1971, № 8).



аспекты нашего дизайна, понять присущие ему художественные возможности и показать различия двух его видов: дизайна, непосредственно включенного в структуру современного промышленного производства, — деятельности, условно называемой художественное конструирование (в узком смысле слова), и дизайна, ведущего более обобщенный перспективный поиск предметных форм — художественного проектирования<sup>17</sup>.

В предпринятом нами анализе дизайн рассматривается как определенная подсистема, включаемая в систему современной культуры, где его функциональная связь с другими явлениями культуры определяется практическими потребностями человека<sup>18</sup>.

В работе прежде всего анализируется система человеческой деятельности, вычленяются ее основные структурные элементы, прослеживается их проявление в художественно-конструктивном творчестве человека. Далее рассматривается комплекс вопросов, ведущих к аксиологической трактовке эстетического феномена, выясняется структура эстетического ценностного отношения, ставится вопрос об относительной самостоятельности и информативной содержательности эстетически значимой

<sup>17</sup> В нашем исследовании определение «художественное конструирование» употребляется в широком смысле как синоним понятия «дизайн», а не как его особая разновидность; понятием «художественное проектирование» мы также пользуемся не для обозначения разновидности дизайна, а определяем проектировочный аспект художественно-конструктивной разработки изделий. В тех случаях, когда нам приходится прибегать к указанным определениям для обозначения двух направлений дизайна, это особо оговаривается в тексте.

<sup>18</sup> Понятие «функция» и «функциональность» употребляются нами в том их значении, которое принято в социологии. Мы понимаем под функцией социального явления тот позитивный вклад, который оно вносит в сохранение жизненно важного состояния социальной системы. «Функциональность» означает не абсолютную оценку явления, — пишет Э. В. Соколов, — а лишь его отношение к потребностям общества, группы или какой-то из общественных сфер, его включенность в общую систему взаимодействия». (Э. В. Соколов. Культура и личность, Л., Изд-во «Наука», 1972, стр. 82; См. также Э. Нагель. Функционализм в общественных науках, Сб. «Структурно-функциональный метод в социологии», М., 1968, стр. 373—377; И. В. Блауберг, В. Н. Садовский, Э. Г. Юдин. Системный подход в современной науке, «Проблемы и методологии системного исследования», М., 1970, стр. 40). Говоря о функциональном взаимодействии дизайна с другими явлениями культуры, мы имеем в виду его характеристики, обусловленные тем, что он служит удовлетворению определенных человеческих потребностей в рамках социального целого.



формы. Это позволяет нам обратиться затем к специфике эстетического в технике и мире материально-полезных вещей, созданных человеком.

Наметив указанные аспекты нашего исследования, мы непосредственно подходим к его основному предмету — к анализу художественно-конструктивной деятельности человека, получаем возможность выделить проблему творческого сотрудничества инженера-конструктора и дизайнера, обратиться к коммуникативным аспектам дизайна, рассмотреть знаково-информационные функции эстетически значимой вещи, проследить влияние на дизайн некоторых социально-психологических процессов и поставить вопрос о художественном начале в дизайне.

В монографии рассматривается только та сфера деятельности художника-конструктора, которая связана с проектным творчеством по созданию самой вещи или вещевого комплекса. В нее не вошла деятельность дизайнера по поводу вещи — не рассматривается его роль в создании рекламы, в организации товарного вида вещей (упаковки, фирменных знаков) и т. д.

Работа не претендует на всестороннее освещение проблемы художественно-конструктивной деятельности человека. Некоторые моменты художественно-конструктивной формообразующей деятельности даже в ее духовных составляющих нами вовсе не рассматриваются. Таковы, например, проблемы «дизайн и мода», «дизайн и стандарт» (последняя как известно, отнюдь не сводится к чисто технической стандартизации, а сопряжена духовной жизни человека).

Как и познание любых социальных явлений, всестороннее изучение дизайна требует сочетания исторического и системного анализа. Выявление социальных функций дизайна предполагает и выяснение его генезиса.

Однако в каждом конкретном исследовании культурных явлений бывает целесообразно ограничить угол зрения, приняв за основу тот или иной подход. Поэтому мы считаем возможным и в отношении дизайна ограничиться анализом его структурных элементов и связей, условий его социально-культурного функционирования, имея в виду, что генезис и становление дизайна в противоположных социальных системах современного мира уже довольно подробно освещены в некоторых из названных нами работ.



## Глава первая

### ДЕЯТЕЛЬНОСТНЫЙ ПОДХОД К ПРОБЛЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-КОНСТРУКТИВНОГО ФОРМООБРАЗОВАНИЯ

Среди различных тенденций, связанных с расширением проблемного содержания эстетической науки и ассимиляцией ею новых приемов и методов исследования особый интерес вызывает стремление использовать деятельностный подход к анализу эстетических явлений.

Актуальность подобных исследований диктуется, с одной стороны, необходимостью более глубокого познания «фундамента» эстетических явлений — разработки категории «эстетического», а с другой — со все большим проникновением эстетической практики в сферу труда и быта, с ее экспансией во внехудожественные сферы. Традиционные для нашей эстетики гносеологический и социологический подходы к интерпретации эстетических явлений оказываются недостаточными для решения новых задач эстетической теории, задач, которые были поставлены в последние годы как потребностями ее внутреннего развития, так и требованиями практического использования эстетических закономерностей в самых различных сферах жизнедеятельности человека.

В эстетику органично вошла аксиологическая проблематика, а ценностный подход позволил глубже разобраться в одном из самых «неподдающихся» эстетических феноменов — в природе эстетической ценности. Марксистская теория ценностей и связанное с ней понятие общественных свойств привлекли с собой в эстетику и весь круг «деятельностных проблем», потребовали ее обращения к учению о специфике человеческой целеполагающей деятельности, к «опредмечиванию» и «распредмечиванию» человека в процессе этой деятельности.

Большая исследовательская работа по анализу эстетического содержания материально-производительного,

научного и  
марксистско  
нам красоте  
тическом ас

Понимом  
крывают в г  
обретают и  
зиций мар  
критическ  
жуазной эс  
ность, а под  
теорий Г. Р  
М. Билла и  
претации ко  
кова, «эстет  
щая спонтан  
либо как «и  
способности соз  
гической акт

В анализ  
Ф. Энгельс  
ния обществе  
закономерно  
общества и  
мецкой идео  
мы начинаем  
действительн  
влечется тол  
индивиду, их  
жизни, как т  
и те, которые

Труд как  
практически  
ван основопо  
ми, как в о  
и в отношен  
праве рассм  
ленный марк  
науки образе

1 Л. Нов  
деятельность, «  
эконом. Ноябрь, 1  
2 К. Марк



научного и других видов труда, конкретизировавшая марксистское положение о творчестве человека по законам красоты, позволила сформулировать вывод об эстетическом аспекте любой человеческой деятельности.

Помимо позитивных научных аспектов, которые открывают в перспективе подобные исследования, они приобретают и идеологический смысл, т. к. позволяют с позиций марксистско-ленинской философии подвергнуть критическому анализу широко распространенные в буржуазной эстетике взгляды, увидеть научную ограниченность, а подчас и полную несостоятельность эстетических теорий Г. Рида, Г. Франкастеля, Э. Сурио, М. Бензе, М. Билла и других буржуазных исследователей в интерпретации которых, как справедливо отмечает Л. Новикова, «эстетическая деятельность предстает либо как общая спонтанная интенция духа времени (Франкастель), либо как «инструментальная» функция креативной способности сознания (Бензе), либо как вид чисто биологической активности (Рид)»<sup>1</sup>.

В анализе человеческой деятельности К. Маркс и Ф. Энгельс видели научные предпосылки для объяснения общественных явлений, для познания объективных закономерностей становления человека, формирования общества и процесса его исторического развития. В «Немецкой идеологии» говорится: «Предпосылки, с которых мы начинаем, — не произвольны, они — не догма; это — действительные предпосылки, от которых можно отвлечься только в воображении. Это — действительные индивиды, их деятельность и материальные условия их жизни, как те, которые они находят уже готовыми, так и те, которые созданы их собственной деятельностью»<sup>2</sup>.

Труд как основной вид человеческой деятельности — практически-преобразовательный — был проанализирован основоположниками марксизма и их последователями, как в отношении составляющих его элементов, так и в отношении их внутренних и внешних связей. Мы вправе рассматривать научный анализ труда, представленный марксистской философией как первый в истории науки образец глубокого системного анализа обществен-

<sup>1</sup> Л. Новикова. Научно-техническая революция и эстетическая деятельность, «Научно-технический прогресс и искусство». (Симпозиум, Ноябрь, 1970), Изд-во, МГУ, 1971, стр. 13.

<sup>2</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 3, стр. 18.



ных явлений. В отличие от категорий «труд», более широкое понятие «деятельность», к которому не раз обращались классики марксизма,— понятие, объединяющее все виды человеческой активности, в работах наших философов не приобрело еще статуса научной категории. Оно не вошло ни в один из наших философских словарей, нет его и в «Философской энциклопедии».

Глубоко и обстоятельно деятельность изучалась и изучается всем циклом психологических наук и примыкающих к ним научных дисциплин. Деятельность для психологии — одна из основных категорий, ибо она включает в себя все аспекты духовной, психической активности человека.

Если базовым понятием для всего биологического цикла наук является «активность», понятая как атрибут биологической формы движения материи, то понятие деятельности как осознанной активности может быть отнесено лишь к еще более высокой форме организации материального мира, когда биологическое «снимается» социальным.

Деятельность в отличие от активности есть неслучайное условие существования человека и человеческого общества и их неотъемлемая характеристика. Поэтому психологические аспекты теории деятельности, разрабатываемые в трудах Л. Выготского, С. Рубинштейна, А. Леонтьева, Б. Ананьева, О. Тихомирова, Л. Анциферовой, А. Валлона и др. строятся на естественнонаучных исследованиях физиологии активности, представленных в работах Н. Бернштейна, П. К. Анохина, Г. Уолтера и некоторых других.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Б. А н а н ь е в. Психологическая структура человека как субъекта, «Человек и общество», вып. 2, изд. ЛГУ, 1961. Он же. Человек как предмет познания, Л., изд. ЛГУ, 1969; Он же. Психология чувственного познания, М., АПН РСФСР, 1960. П. К. А н о х и н. Теория функциональной системы, «Успехи физиологических наук», т. 1, 1970, № 1; Он же. Философские аспекты теории функциональной системы, «Вопросы философии», 1971, № 3; Л. И. А н ц и ф е р о в а. О закономерностях познавательной деятельности, М., АН СССР, 1961; Н. А. Б е р н ш т е й н. Проблемы физиологии активности, сб. «Проблемы кибернетики», вып. 6, М., «Физматгиз», 1961; Он же. Новые линии развития в физиологии и их соотношении с кибернетикой, Сб. «Философские вопросы высшей нервной деятельности и психологии», М., 1963; А. В а л л о н. От действия к мысли, М., 1956; Л. С. В ы г о т с к и й. Воображение и творчество в школьном возрасте, М., 1930; Он же. Избранные психологические исследования,



Комплексные исследования человеческой деятельности не могут оставаться ограниченными лишь областью внутренней (психической) активности человека. Последняя и генетически и онтологически порождается внешней (физической) активностью человека и, прежде всего, его практически-преобразовательной, трудовой деятельностью, в основе которой лежит сознательная цель. Таков методологический вывод, следующий из всего марксистского учения о человеке, о формах его индивидуального и общественного сознания как вторичных образованиях, надстраиваемых над формами индивидуального и общественного бытия.

Совершенно естественен поэтому интерес советских философов, особенно проявившийся в последние годы, к поискам общих закономерностей человеческой деятельности, побудивший их обратиться к результатам научных исследований деятельности, полученным психологами.

В работах Э. Ильенкова, Г. Батищева, О. Дробницкого, И. Кона мы сталкиваемся с попытками создания теории деятельностной сущности человека, порожденными необходимостью разработки понятия деятельности на философско-категориальном уровне<sup>4</sup>.

Изучение различных форм культуры (языка, науки, техники, искусства) с позиций «деятельности» дает возможность раскрыть их как формы социального творчества, охватывающего производство, восприятие и усвоение культурных ценностей в их неразрывном единстве. Все это позволяет найти путь к объяснению сущности человеческого поведения, его причинной обусловленности культурно-исторической средой, а в конечном счете социально-экономическими условиями жизни общества.

---

М., 1956; Он же. Психология искусств, М., Изд-во «Искусство», 1965; А. Н. Леонтьев. Биологическое и социальное в психике человека, «Вопросы философии», 1960, № 6; Он же. Проблемы развития психики, Изд-е 2, М., 1965; С. Л. Рубинштейн. Структура мыслительной деятельности, М., Изд-во МГУ, 1969; Г. Уолтер. Живой мозг, М., Изд-во «Мир», 1966.

<sup>4</sup> Э. В. Ильенков. Об эстетической природе фантазии, «Вопросы эстетики», вып. 6, М., 1964; Г. С. Батищев. Деятельностная сущность человека как философский принцип, Сб. «Проблема человека в современной философии», М., Изд-во «Наука», 1969; О. Г. Дробницкий. Природа и границы сферы общественного бытия человека, Сб. «Проблема человека в современной философии», М., Изд-во «Наука», 1969; И. Кон. Социология личности, М., Изд-во «Политическая литература», 1967.



Результаты подобных исследований создали научную основу для деятельностного подхода к изучению эстетических феноменов (работы М. Кагана, С. Раппопорта, М. Маркова, А. Еремеева, Л. Новиковой, А. Илиади, С. Гольдентрихта и других)<sup>5</sup>. Теоретики дизайна — этого синтетического явления современной культуры, в котором сложно переплетены разные виды, формы и типы деятельности — также осознают потребность обращения к общефилософским и психологическим аспектам теории деятельности. В частности, такая потребность в деятельностном подходе к анализу дизайна достаточно отчетливо прослеживается в коллективном труде сотрудников ВНИИТЭ «Основы технической эстетики»<sup>6</sup>.

В качестве своей предпосылки деятельностный подход к дизайну предполагает исследование самой человеческой деятельности как сложного системного образования, раскрытия составляющих его элементов и присущих им структурных связей. Иначе говоря, чтобы использовать понятие деятельности в качестве научного инструмента для исследования таких синтетических явлений культуры, как дизайн, сама деятельность должна быть рассмотрена не только в ее целостности, в ее сущностном аспекте, но и проанализирована в ее структурной расчлененности, раскрыта морфологически.

### Структура человеческой деятельности

В философских исследованиях до самого последнего времени структурно-морфологический аспект деятельности почти не рассматривался.

<sup>5</sup> М. С. Каган. Опыт системного анализа человеческой деятельности, «Философские науки», 1970, № 5; С. Х. Раппопорт. Искусство и эмоции, М., Изд-во «Музыка», 1968; М. Марков. Искусство как процесс, М., Изд-во «Искусство», 1970; А. Ф. Еремеев. Лекции по марксистско-ленинской эстетике, ч. II и III. Социально-коммуникативная природа искусства, Свердловск, Изд-во УрГУ, 1971; Л. Новикова. Научно-техническая революция и эстетическая деятельность. Научно-технический прогресс и искусство, М., Изд-во МГУ, 1971; А. Н. Илиади. Практическая природа человеческого познания, М., «Высшая школа», 1962; С. С. Гольдентрихт. О природе эстетического творчества, М., Изд-во МГУ, 1966.

<sup>6</sup> Основы технической эстетики. Расширенные тезисы, М., ВНИИТЭ, 1970, стр. 20.



Психологи, однако, предложили свою структурную модель человеческой деятельности. Б. Ананьев видит в деятельности структуру из трех взаимосвязанных элементов — труда, познания и общения. Каждый из них представляет собой особый тип человеческой деятельности<sup>7</sup>.

Членение человеческой деятельности на три основных типа позволяет дать деятельностную интерпретацию многим психологическим, социологическим и культурным явлениям. И все же деятельность человеческого сознания, направленная на объекты противостоящего человеку мира, в предложенной модели может быть раскрыта не полностью.

Активность человека как субъекта психической деятельности, направленная на объект, но оставляющая его неизменным и оперирующая лишь его идеальным отражением, не сводится целиком к познавательной деятельности сознания, к постижению субъектом объективно присущих предмету отношений. На современном уровне исследования психических процессов становится ясно, что познавательные операции не исчерпывают собой возможностей духовного освоения мира человеком, что функции сознания — не только гносеологические, но и ценностно-ориентационные. Последний аспект деятельности не выделен, однако, в упомянутой трехчленной структуре, и поэтому подобная схема не может быть достаточно эффективно использована при анализе тех форм духовной деятельности человека, в которых аксиологический слой приобретает доминирующее значение (изучение явлений идеологического характера, анализ эстетических и художественных феноменов, научное обоснование моральных ценностей, критика религиозного сознания и т. д.).

В марксистской философии мысль о разграничении познающего и ценностного сознания была сформулирована О. Букурадзе, О. Джигоевым, Н. Чавчавадзе на симпозиуме по проблемам теории ценностей<sup>8</sup>. Получили философское обоснование научные идеи, за несколько лет до этого заинтересовавшие советских психологов. В. Мясищев говорил об избирательном характере отношения

<sup>7</sup> См.: Б. Ананьев. Человек как предмет познания, изд. ЛГУ, 1969, стр. 322.

<sup>8</sup> См.: Симпозиум по проблеме ценностей в марксистской философии. Программа и тезисы докладов, Тбилиси, 1965, стр. 15.



человека к действительности, которое включает в себя потребности, интересы, идеалы, об основанной на индивидуальном опыте и выраженной в эмоциях оценке субъектом значимости для него объекта<sup>9</sup>. С. Рубинштейн отмечал, что психические процессы в своей целостности — это не только познавательные процессы, но и «аффективные», эмоционально-волевые, выражающие не только знание об объектах, но и значение их для субъекта<sup>10</sup>. Предложенное А. Леонтьевым различие объективных значений вещей и их личностных смыслов предполагает двухслойную структуру отражательных процессов человеческого познания<sup>11</sup>. Двойкий характер отражательной деятельности был подтвержден и Г. Шингаревым на обширном естественнонаучном и философском материале в монографии «Эмоции и чувства как форма отражения действительности»<sup>12</sup>.

Проблема двухслойной структуры отражательных процессов (познавательных и оценочных) не могла не привлечь к себе внимания исследователей эстетических явлений, где оценочный, эмоциональный момент приобретает столь же важное значение, как и познавательный. Р. Тугаринов, М. Каган, С. Раппопорт, А. Молчанова, А. Еремеев, Л. Зеленев и другие авторы в большей или меньшей мере обращают внимание на эмоционально-оценочную деятельность способную человеческого сознания.

В философской и социологической литературе можно встретить ряд работ, где перечисляются различные виды человеческой деятельности, называются одни и опускаются другие, но остается совершенно не ясным, каков же принцип выделения из целостного явления, именуемого человеческой деятельностью, именно этих, а не других структурных элементов. Выделяемые элементы, часто относимые к самым различным «срезам» и уровням абстрагирования, не образуют целостной системы потому,

<sup>9</sup> В. Н. Мясищев. Личности и неврозы, Л., изд. ЛГУ, 1960, стр. 109, 115—117.

<sup>10</sup> С. Рубинштейн. Бытие и сознание, М., изд. АН СССР, 1957, стр. 263—264.

<sup>11</sup> А. Н. Леонтьев. Проблемы развития психики, изд. 2, Изд-во АПН РСФСР, М., 1965, стр. 288—289.

<sup>12</sup> Г. Х. Шингарев. Эмоции и чувства как форма отражения действительности, М., Изд-во «Наука», 1971.



что их вычленение не основано на едином системообразующем принципе. Это не позволяет судить, насколько обязателен тот или иной вид деятельности и ее системной целостности и достаточно ли выделенных элементов для построения ее устойчивой и инвариантной при любых модификациях структуры.

М. Каган предложил в качестве такого системообразующего принципа избрать область субъективно-объективных отношений, ибо деятельность только и может развертываться в сфере этих отношений<sup>13</sup>. Анализ деятельности в плоскости указанных отношений позволяет рассмотреть все немногочисленные варианты возможных в этой плоскости связей и тем самым избежать упущений при построении всей системы деятельности, а выделенным элементам дать логическое обоснование.

Этот принцип позволил построить логически обоснованную теоретическую модель человеческой деятельности, в структуре которой находят свое место все известные виды и формы осознанной активности человека. Нам представляется, что предложенная М. Каганом теоретическая модель может стать эффективным научным инструментом для анализа тех сфер деятельности, где ценностным, эмоционально-аффективным и социально-психологическим моментам придается не менее значительная роль, чем гносеологическим и практически-преобразовательным.

Эта модель, соотнесенная с проблематикой художественно-конструктивного формообразования, позволяет осветить некоторые малоизученные области архитектуры, прикладного искусства и дизайна, разобраться в причинах, обусловивших генезис этого способа формообразования, уяснить, какие комплексные человеческие потребности он призван удовлетворить. Тем самым возникают дополнительные теоретические ориентиры для поисков критериев оценки материальных и духовных результатов художественно-конструктивной формообразующей деятельности в дизайне.

Поскольку в нашем дальнейшем изложении модель человеческой деятельности, предложенная М. Каганом, использована как логическая схема анализа художест-

<sup>13</sup> М. Каган. Опыт системного анализа человеческой деятельности, стр. 44.



венно-конструктивной, технико-эстетической деятельности, как средство изучения функциональных аспектов дизайна, мы позволим себе кратко изложить здесь ее суть.

В двучленном отношении «субъект — объект» активность субъекта может быть связана как с преобразованием объекта, так и с ситуацией, когда объект, несмотря на направленную на него активность субъекта, все же не претерпевает никаких изменений. На этом основании можно выделить в системе субъектно-объектных отношений две принципиально различные деятельностные ситуации.

Рассматривая первую ситуацию (преобразование объекта субъектом), мы устанавливаем, что преобразующая деятельность человека разворачивается здесь на двух уровнях: реальном и идеальном. В первом случае предмет, на который направлена человеческая активность, реально преобразуется, меняя форму своего бытия, во втором — объект преобразуется идеально, лишь в сознании субъекта.

В первом случае (реальное преобразование) — перед нами все виды трудовой деятельности человека, вне зависимости от того, является ли объект предметом природы, человеческим индивидом или обществом. Сюда относятся все разновидности производственной, революционной, педагогической, управленческой практики. Это — практически-преобразовательная деятельность.

Во втором случае (идеальное преобразование), перед нами «труд» воображения, т. е. тоже продуктивно-творческое преобразование данности — создание проектов последующих реальных человеческих действий. В этом случае мы сталкиваемся со своего рода духовным удвоением реальной преобразующей деятельности, которое К. Маркс называл практически-духовным освоением этого мира<sup>14</sup>. Таким образом, выделяется первый тип деятельности, который назван преобразовательным.

Второй и третий типы деятельности относятся к ситуации, когда активность человека направлена на объект, отраженный в сознании субъекта, но не реконструирует его, а позволяет лишь субъекту проникнуть в глубинную суть объекта, постичь закономерности его материального бытия и его значимость для человека. Это —

<sup>14</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 12, стр. 728.



типы духовной деятельности. Второй тип — познание или гносеологическая деятельность, целью которой является постижение человеком предмета в его объективной данности, таким, каков он есть, вне зависимости от его значимости для субъекта. Третий тип — ценностно-ориентационная духовная деятельность, о которой у нас шла речь выше.

К сказанному следует лишь добавить, что основания для выделения подобного типа деятельности содержатся в известном высказывании В. И. Ленина о двух значениях практики, которая выступает «и как критерий истины и как практический определитель связи предмета с тем, что нужно человеку»<sup>15</sup>.

Человеческая практика нуждается не только в знании, но осуществляется и на основе механизма целеполагания. А постановка цели предполагает не только достоверность знаний об объекте, о его внутренних связях и об отношениях с другими объектами (что дает человеку познание), но и постижение значимости объекта для субъекта, т. е. отражение реальной связи объекта с потребностями, интересами, желаниями, устремлениями, идеалами субъекта. Если познание раскрывает перед человеком истину, то ценностно-ориентационная деятельность открывает ценность бытия.

Ценностно-ориентационная деятельность полагает объект в качестве носителя ценности, а фиксация этой ценности объекта сознанием и есть его оценка субъектом.

Познание связано с отражением отношений между объектами (по А. Н. Леонтьеву — с установлением объективных значений)<sup>16</sup>, значимости одного объекта для бытия другого. Ценностное отражение выражает отношение субъекта к фиксируемому сознанием объективным явлениям (по А. Н. Леонтьеву — с постижением личностного смысла)<sup>17</sup>.

Ценность объекта устанавливается непосредственной реакцией организма (организм может быть и социаль-

<sup>15</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 42, стр. 290.

<sup>16</sup> А. Н. Леонтьев. Потребности, мотивы и сознание. Доклад на XVIII международном психологическом конгрессе. Симпозиум 13. М., 1966, стр. 5.

<sup>17</sup> А. Н. Леонтьев. Потребности, мотивы и сознание. Доклад на XVIII международном психологическом конгрессе. Симпозиум 13. М., 1966, стр. 11.



ным т. е. тем или иным человеческим коллективом — группой, нацией, классом и т. д.) и зависит от того, каковы связи объекта с жизненным опытом последнего. Установление ценности связано с эмоциональным освоением объекта, с деятельностью, по выражению С. Рубинштейна «аффективной» сферы сознания. «Если бытие объекта познается человеком как истина, то его ценность переживается, воспринимается человеком как добро, благо, красота и т. д.»<sup>18</sup>.

Эмоции и переживания следует поэтому рассматривать как психические средства ценностно-ориентационной деятельности, в отличие от интеллектуально-логической способности сознания (абстрактного мышления), выступающей средством познавательной деятельности, и от воображения как психического механизма преобразовательной деятельности.

Оба типа духовной деятельности разворачиваются на двух уровнях — на уровне обыденного сознания и на уровне специализированной деятельности. Познавание на своем нижнем — эмпирическом — уровне непосредственно вплетено в практическую деятельность людей, а на верхнем уровне — теоретическом — обретает характер обособившийся от материальной практики, деятельности ученых. Соответственно и ценностно-ориентационная деятельность на уровне обыденного сознания связана с выработкой оценок в ходе практической деятельности, а на специализированном уровне становится деятельностью идеологов.

В качестве объекта познания и оценки может выступать и природный объект, и человек, в том числе и сама личность, познающая и оценивающая (тогда субъект одновременно фигурирует в качестве объекта и реализуется акт самопознания и самооценки), и общество в целом. Таковы три типа деятельности, в которых реализуют себя субъектно-объектные отношения.

Четвертый, отличный от описанных трех, тип деятельности разворачивается между двумя или большим числом людей, но каждый из участников этой деятельности, направляя свою активность на другого, предполагает и в нем известную степень активности, не требуя его превращения в объект. Эта деятельность, в которой лич-

<sup>18</sup> С. Л. Рубинштейн. Бытие и сознание, стр. 264.



ности обмениваются информацией и выступают как партнеры в едином процессе, именуется общением или социальной коммуникацией.

Процесс общения опосредует другие типы деятельности, ибо в человеческом обществе и труд, и познание, и выработка системы ценностей — процессы социальные, т. е. предполагающие сотрудничество людей друг с другом.

Акт общения есть обмен информацией, а не ее односторонняя направленность, он включает в себя прямые и обратные связи между общающимися субъектами. Процесс передачи и приема информации связан с разработкой и функционированием самых разнообразных знаковых систем (от естественного человеческого языка, языков науки, систем сигнализации и т. д. до «языков повседневной жизни»<sup>19</sup>, «языков вещей», «языков искусства» и других культурных феноменов), в которых кодируется содержание информации. Поэтому общение — всегда деятельность практическая, предполагает оперирование знаками, хотя процесс кодирования и декодирования транслируемой знаком информации требует активности всей рецепторно-перцептивной системы человека, т. е. включает в себя отражательные процессы<sup>20</sup>.

Порожденная тремя типами деятельности в системе субъектно-объектных отношений деятельность общения, опосредует каждый из них и вместе с тем приобретает относительно самодовлеющий характер, укрепляет социальные связи человека с человеком, способствует совершенствованию всех других видов человеческой деятельности.

Подробный анализ всех приведенных типов деятельности, их взаимной опосредованности и связей между ними, позволил М. Кагану сделать вывод об их необходимости и достаточности для целостного функционирования человеческой деятельности как системы. Какую бы конкретную форму деятельности мы ни рассматривали, в каждой из них мы сталкиваемся с доминированием одних типов деятельности и поддержкой их со стороны других. Это совершенно очевидно в отношении такой

<sup>19</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 3, стр. 24.

<sup>20</sup> Более подробно механизмы знакового общения раскрываются нами в главе 5-ой в связи с анализом коммуникативных аспектов дизайна.



конкретной формы деятельности как производственный труд, который представляет собой целесообразное, соответствующее человеческим потребностям преобразование природного предмета и требует, следовательно, познания объективных природных закономерностей и целеполагания, т. е. определенной ценностно-ориентационной деятельности субъекта, и наконец, — всегда есть процесс общественный, т. е. совершается в условиях социального общения индивидов.

В отношении научной, проектной, военной, спортивной деятельности и других конкретных ее форм взаимоподдержка всех ее типов не столь очевидна, как в производственном труде, но все же сравнительно легко прослеживается. Поэтому вполне обоснован вывод о том, что обособившиеся в процессе исторического разделения труда типы деятельности сохраняют все же взаимную зависимость один от другого и опосредуют друг друга.

Контакт основных типов деятельности друг с другом не ограничен, однако, их взаимоподдержкой. Осознанная активность человека приобретает и такие формы, в которых два или больше типа деятельности взаимно переплетены и образуют сложные разноплановые структуры. Так общественные науки представляют собой нерасторжимый «сплав» познания и ценностной (идеологической) ориентации, хотя компоненты здесь могут быть сплавлены в самых разных «пропорциях» в зависимости от характера общественной науки и ее прогрессивных или реакционных идеологических установок.

В педагогической деятельности этот «сплав» сказывается еще более отчетливо — это одновременно и практически-преобразовательная (объектом преобразования является человек) и научно-просветительская и идеологическая деятельность, предполагающая в качестве своего неперемennого условия общение одного человека с другим.

Существует и такая форма деятельности, в которой все ее типы образуют очень сложную гетерогенную структуру — это деятельность художественная.

Педагогическая деятельность, вбирая в себя более или менее равномерно все четыре типа деятельности, позволяет все же особо выделить в ней каждый из них. В педагогике, как и в других симбиозных видах деятельности, каждый из ее типов, сплавляясь с другими, все



же сохраняет свою относительную самостоятельность. В искусстве «сплав», слияние или синтез основных типов человеческой деятельности носит принципиально иной характер. Здесь четыре основных типа деятельности так сливаются, в такой мере отождествляются, что в итоге, как считает М. Каган, рождается пятый тип деятельности — художественный. В целостной завершенности художественного образа нельзя, не рискуя полностью разрушить его художественную ткань, отделить друг от друга познавательную и оценочную информацию, и, «конструируя» такой образ, подлинный художник не может отделить его познавательные моменты от ценностных, суммировать их в конгломеративной связи. И познавательная значимость, и социально-психологическая или идеологическая ценность художественного образа существует лишь постольку поскольку они органично слиты друг с другом и не допускают какого бы то ни было разъятия. В такой же мере в художественной деятельности органично слиты познание и оценка с преобразующей деятельностью воображения и последующей материализацией в творческом процессе идеальных построений человеческого сознания, т. е. с рождением новой, созданной человеком, художественной реальности.

Три перечисленных типа деятельности (преобразование, познание и оценка) слиты в искусстве с четвертым — коммуникативным. Искусство оперирует своими знаковыми системами, специфичными для разных его видов. Общей особенностью «языков» искусства, в отличие от знаковых систем, обслуживающих другие типы деятельности, является неотделимость его семиотических структур от самого художественного содержания. Универсального «художественного языка» нет в пределах даже какого-либо вида искусства. Именно поэтому в рамках одного и того же вида искусства существуют различные композиционные системы, выбор которых предопределяется художественным содержанием. И художественный «язык» не имеет своей фиксированной универсальной «грамматики», плохо поддается синтаксическому анализу.

Все четыре выделенных типа деятельности, сливаясь воедино, и образуют пятый, художественный, тип деятельности. Здесь они претерпевают коренное изменение, не соответствующее их сути во внехудожественной сфере. В итоге рождается новая системная целостность —



искусство (художественная деятельность), обладающая своей системной качественностью, отсутствующей у элементов, составляющих систему.

В художественной качественности нет обособленных познания и оценки, преобразования и общения — все это слитые воедино свойства целого, воспринимаемые нами интегрально и «неразъемно». Когда же мы задаемся целью, «разъять музыку», «поверить алгеброй гармонию», мы попадаем в сферу науки, в область логического анализа, а художественное качество для нас перестает существовать. Таким анализом на разных уровнях абстрагирования занимаются эстетика, искусствознание, художественная критика, но это не художественный анализ жизненных явлений, не художественное познание, не художественная оценка и не художественная коммуникация.

Приведенные рассуждения позволяют нам, вслед за М. Каганом, признать, что искусство, вбирая в себя все выделенные типы человеческой деятельности, находясь как бы на их скрещении, образует систему, в которой все они функционируют в качестве составляющих ее элементов, или подсистем. Но отличие системы художественной деятельности от других «симбиозных» форм заставляет рассматривать ее как особый, пятый, тип деятельности, представляющий собой изоморфную образную модель четырех других типов деятельности. Функционирование этого типа деятельности реализуется на ином уровне, чем все четыре ранее выделенных типа деятельности, и потому он не сводится к их простой гибридизации.

Художественная модель, изоморфная реальной деятельности человека и отражающая ее структуру, представляет собой своего рода «конструкцию», возникающую как идеальный образ в сознании художника, которая обретает свое материальное бытие (объективируется), закрепляясь в той или иной знаковой форме. Она становится реальной моделью, материальной «конструкцией», хотя материалом для ее построения может служить материя звука или речи, цветовые отношения, соотношения линий, плоскостей, объемов, движение человеческого тела и т. п. строительный материал искусства.

Если попытаться схематически представить себе структуру пяти типов человеческой деятельности, то она, как нам кажется, может быть изображена в виде усеченной четырехгранной пирамиды, у нижнего основания

которой будет  
тырёмя видам  
с другом прямо  
шими относите  
«взаимоподдер  
стью пирамиды  
ная» модель эт  
рая сама предс  
сняющий са  
типов деятельно

Технико-констру

Построение  
деятельности отк  
ства возможности  
лиз художествен  
большая ее сфе  
жизненной реаль  
руктивного форм  
где понятие «кон  
связанной с пре  
жественного обр  
ции» — звуковой  
и второй, прямой  
ственное непосред  
техническое.

Именно в та  
выражение «худож  
ворят о творчест  
руктивном формс  
венно связанных  
ванием — в архит  
искусстве.

Об особенност  
сти и связанности  
говорить особо. З  
нашего исследова  
в том, что, помимо  
искусств, в равной  
типа деятельности  
включает в себя



которой будет лежать прямоугольник, образованный четырьмя видами деятельности, взаимосвязанными друг с другом прямыми и обратными связями, но сохраняющими относительную самостоятельность при любой их «взаимоподдержке» и «сплавленности». Верхней плоскостью пирамиды явится художественно «сконструированная» модель этих типов деятельности и их связей, которая сама представляет собой новый тип деятельности, снимающий самостоятельную качественность реальных типов деятельности в их системном синтезе.

### Технико-конструктивное и художественно-конструктивное формообразование

Построение интегральной модели художественной деятельности открывает интересные для анализа искусства возможности. Однако нас будет интересовать не анализ художественной деятельности в целом, а лишь небольшая ее сфера, где художественное моделирование жизненной реальности осуществляется способом конструктивного формообразования в прямом смысле слова, где понятие «конструирование» (в смысле деятельности, связанной с предметным выражением идеального художественного образа в искомой материальной «конструкции» — звуковой или зримой) приобретает вместе с тем и второй, прямой, смысл, где «конструирование» художественное непосредственно включено в конструирование техническое.

Именно в таком двойственном смысле употребляют выражение «художественное конструирование», когда говорят о творчестве дизайнера или художественно-конструктивном формообразовании в искусствах, непосредственно связанных с техникой, с техническим конструированием — в архитектуре или в традиционном прикладном искусстве.

Об особенностях такой двойственной конструктивности и связанной с ней функциональностью мы далее будем говорить особо. Здесь, однако, отметим важнейшее для нашего исследования обстоятельство, которое состоит в том, что, помимо сферы так называемых «изящных» искусств, в равной мере синтезирующих в себе четыре типа деятельности, человеческая культура постоянно включает в себя гибридные образования, ■ которых



образно-художественное моделирование жизни оказывается «скрещенным» с нехудожественными видами деятельности. Это — область, которую в эстетике называют сферой «прикладных» или, более точно, бифункциональных искусств.

Специфичность этой сферы состоит в том, что в ней деятельность, связанная с художественным моделированием объективной реальности образует, в свою очередь, дополнительные связи с одним из основных типов деятельности.

В итоге рождаются «прикладные» в самом широком смысле слова виды и жанры художественной деятельности, в которых художественное начало в большей или меньшей мере подчинено иным, нехудожественным целям. Такие «гибридные» образования художественная деятельность рождает на стыках с каждым из выделенных типов деятельности. Связанная с познанием, она порождает такие, например, жанры, как научно-художественный в литературе или художественно-документальный в кино; с ценностно-ориентирующей деятельностью она образует целую гамму смешанных форм художественно-нехудожественных видов деятельности, когда искусство бывает связано то с религией, то с политикой, то с педагогикой, то с моралью и т. д. Это порождает такие жанры искусства, как средневековые мистерии, художественно оформленные ритуальные или обрядовые действия, мемориальная скульптура, политический плакат, дидактическое искусство и т. д. Связь художественной и коммуникативной деятельности дает образования типа художественной гимнастики, сюжетных народных игр и т. п. Однако основной вид таких гибридных форм, несущий в себе особую эстетическую специфичность, представляет собой весь комплекс архитектурно-прикладных, или как мы их будем именовать, архитектурных искусств, где художественная деятельность непосредственно увязана с деятельностью преобразовательной, с обслуживающей ее техникой, с производственно-орудийной деятельностью человека. «Гибридизация» здесь совершается по оси «утилитарное — художественное», «практически-полезное — эстетическое». Поэтому предметные результаты такой деятельности иной раз называют произведениями «практических» или «утилитарных» искусств, а область эстетической науки, исследующей спе-

пифику эс  
прикладно  
Самая с  
шей эстети  
на три об  
и синтетич  
тонические  
традицион  
жественна  
основания  
ством), ле  
отличаются  
ных форм  
ятся на ос  
тектоническ  
«конструиро  
смысл (как  
инженерно-т  
слита воеди  
Такой «г  
породившие  
ства и резу  
нашего иссл  
Заверша  
дели челове  
мент, имею  
имеем в вид  
ных» (худож  
ности, состо  
образующих  
вают в них с  
всегда прак  
чатым перехо  
сти к чисто  
вают такой п  
и «Понятие  
определить наиб  
ных, чисто утил  
труда, познания,  
зирующим утил  
к формам утил  
ности, творческо  
ства. Историко  
мира искусств, Л



цифику эстетических закономерностей в этой сфере,—  
прикладной эстетикой.

Самая общая классификация искусств, принятая в нашей эстетике, подразделяет всю художественную сферу на три области: пространственные искусства, временные и синтетические (пространственно-временные). Архитектонические искусства, к которым относятся архитектура, традиционное прикладное искусство, современная художественная промышленность и дизайн (последний не без основания иной раз называют промышленным искусством), лежат в области пространственных искусств и отличаются от всех других «гибридных», бифункциональных форм художественной деятельности тем, что строятся на основе художественно-конструктивного (архитектонического) способа формообразования, где понятие «конструирование» имеет не столько метафорический смысл (как в других сферах искусства), сколько прямой, инженерно-технический, где деятельность техническая слита воедино с художественно-эстетической.

Такой «гибридный» вид деятельности, причины его породившие, цели, которые им преследуются, его средства и результаты и составляют основное содержание нашего исследования.

Завершая рассуждения по поводу структурной модели человеческой деятельности, отметим еще один момент, имеющий для нас принципиальное значение. Мы имеем в виду отличительную способность всех «гибридных» (художественно-нехудожественных) видов деятельности, состоящую в том, что удельный вес каждого из образующих эти виды противоположных начал не бывает в них строго задан и предопределен — здесь мы всегда практически сталкиваемся со своего рода ступенчатым переходом от нехудожественных форм деятельности к чисто художественным. М. Каган удачно сравнивает такой переход со спектральным рядом<sup>21</sup>. В интере-

<sup>21</sup> «Понятие «спектрального ряда» способно и в данных случаях определить наиболее точно эту динамику перехода от внехудожественных, чисто утилитарных форм практической деятельности в сферах труда, познания, идеологии, общения к формам комплексным, синтезирующим утилитарное содержание с художественным, и, наконец, к формам чисто художественной, очищенной от какой-либо утилитарности, творческой деятельности». (М. Каган. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств, Л., Изд-во «Искусство», 1972, стр. 319—320).



тующей нас сфере деятельности человека этот «спектральный ряд» простирается от чисто технического проектирования и конструирования до той области художественно-конструктивного формообразования, где утилитарно-техническое начало как бы стремится к нулю, где результат творческой деятельности приобретает чисто художественное, часто декоративно-эстетическое значение.

Мы уже отмечали, что выделенные выше пять типов деятельности позволяют соотнести с ними любые, конкретные виды и формы человеческой активности и какую бы из таких конкретных форм мы ни взяли, в ее структуре ничего, кроме выделенных пяти типов деятельности в их различных количественных соотношениях и разнообразных связях, обнаружить нельзя. Нам предстоит выяснить, что же представляет собой в этом смысле художественно-конструктивное формообразование как вид деятельности, избранный в качестве предмета нашего исследования.

Приступая к анализу этой проблемы, отметим некоторые достаточно очевидные положения, которые следует рассматривать как исходные моменты ее изучения.

Основным объектом нашего исследования будет формообразующий процесс в том его виде, в каком он существует в современном индустриальном производстве, когда материальным результатом этого процесса является не наделенный эстетической ценностью конечный продукт производства, а лишь его графическая или объемная модель фиксирующая в той или иной системе знаков все свойства и функции конструируемого изделия.

Реализация проектной модели (ее превращение в изделие), хотя и бывает связана (особенно в условиях социалистического производства) с продуктивно-творческой деятельностью человека, однако, последняя направлена, главным образом, на организацию способов подобной реализации (т. е. на совершенствование приемов, методов и орудий труда, технологического процесса в целом) и не меняет проектных разработок самого изделия<sup>22</sup>. Поэтому превращение проекта в изделие можно

<sup>22</sup> Творчество рабочего-рационализатора и изобретателя может быть направлено и на совершенствование самого изделия, а не только на технологию его изготовления, но в этом случае оно касается проектной фазы производственного процесса (ведет к изменению проекта), а не процесса превращения проекта в материальный объект.



рассматривать как чисто репродуктивный процесс, когда в материале изделия изоморфно реализуется информация, закодированная в проекте. Такая деятельность может быть поэтому полностью поручена машине, и существуют машины, достаточно хорошо читающие проект (чертеж) и выдающие соответствующую проекту продукцию.

Следовательно, в условиях, когда проектный процесс отделен от материального преобразования предмета труда, духовные составляющие преобразовательной деятельности в значительной мере приходятся на фазу проектирования. Здесь прежде всего познаются и формулируются цели преобразовательной деятельности человека, которые затем материализуются, фиксируются в тех или иных знаковых формах. Поэтому следует признать оправданным определение проектирования как «целесозидания»<sup>23</sup>. Созидание цели, как мы уже отмечали, означает одновременно и познавательную и ценностно-ориентационную деятельность человека.

Преобразовательная деятельность на ее идеальном уровне нуждается, таким образом, в поддержке со стороны второго и третьего типов деятельности. Поддерживается она и четвертым типом деятельности — коммуникативным, причем, именно с включением преобразовательной деятельности в коммуникативный процесс и связаны некоторые примечательные для нас особенности.

Необходимость фиксирования в знаковой форме идеальных построений, всех трансформаций и модификаций, которым в сознании подверглась преобразуемая реальность, возникает не только из потребности закрепить материально, чтобы не забыть, идеальные построения творческого воображения. Цель здесь не только мнемоническая, а сам процесс не сводится к аутокоммуникации (к общению человека с самим собой). В современном промышленном проектировании основная цель материальной фиксации идеальных преобразований определяется необходимостью передать результаты, полученные в проектном процессе, другим лицам — тем, что будут заняты реализацией проекта.

Процесс проектирования, таким образом, означает ориентацию на других людей, создание проектной моде-

<sup>23</sup> Основы технической эстетики, М., 1970, ВНИИТЭ; стр. 51.



ли, доступной их восприятию, пониманию, дешифровке и декодированию. Словом, проектирование требует оперирования особым языком, использования специфичных знаковых средств. Чаще всего это средства проектной графики, в архитектуре и дизайне, соответственно, архитектурной и дизайн-графики. Такой язык, как правило, достаточно строго формализован. В нем, подобно языкам науки (например, языку математических или химических формул), за каждым знаком жестко закреплено его значение, не допускающее произвольной интерпретации.

Любое проектирование, как уже отмечалось, мы вправе называть духовно-практической деятельностью человека, хотя оно существенно отличается от художественной деятельности (нередко включая в себя, однако, эстетические моменты), которую К. Маркс, как известно, называл духовно-практическим способом освоения мира<sup>24</sup>.

Проектированием задается опережающая программа последующей деятельности человека по практическому преобразованию реальности, по изменению в каком-либо отношении неудовлетворительной для субъекта предметной ситуации. Таково всякое техническое проектирование. Оно связано с конструктивным способом формообразования. Формообразующая деятельность человека здесь основана на техническом конструировании<sup>25</sup>. Специфика последнего, по нашему мнению, состоит в поисках такой структуры реально преобразуемого человеком предмета труда, которая обеспечивает возможность выявления в нем той или иной природной закономерности. Полученная структура (техническая форма, иначе говоря, конструкция) выполняет «посредническую миссию» между человеком и природой, она одной своей стороной обращена к человеку (учитывает его утилитарные потребности), а другой, — к природе (реализует природный закон). При этом технико-конструктивное формообразование и осно-

<sup>24</sup> См.: К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 12, стр. 727—728.

<sup>25</sup> К. Маркс говорил, что единственный след, оставленный целенаправленной деятельностью человека на преобразуемом веществе природы заключается в изменении форм последнего, в придании ему «целесообразной формы». Под формой здесь имеется в виду не внешний вид, а способ реального бытия объекта, его внутренняя структура, следовательно, и его «конструкция», понятая в самом широком смысле слова. (См.: Архив К. Маркса и Ф. Энгельса, т. II (VII), М., Политиздат, 1933, стр. 15).



ванное на нем техническое проектирование исключает какую бы то ни было особую ориентацию на эмоциональное отношение человека к предмету, к продукту своего труда. Такое формообразование безразлично к какой бы то ни было человеческой рефлексии и к социально-психологическим факторам. Между человеком и формируемым объектом возникают отношения «голой полезности», которые только и существенны для подобного формообразования. При этом, в сущности, проектируются связи между двумя объектами, хотя одним из этих объектов и является сам человек.

Познавательный процесс, обеспечивающий подобное проектирование, направлен на установление лишь объективных значений, на выяснение того, как в создаваемом объекте должны соотноситься его структурные элементы и какова объективная значимость формируемого предмета для человека. Так, самолет должен летать быстрее, выше, безопаснее; механический двигатель — превращать потенциальную энергию в кинетическую; очки — корректировать зрение; зонт — защищать от дождя; башмаки не должны промокать и т. д. Все эти свойства обеспечиваются технико-конструктивным формообразованием.

Каким бы способом, однако, предмет ни создавался, он никогда не бывает совершенно «отлучен» от сферы человеческой субъективности, и целесообразный продукт труда не может не отзываться в той или иной мере на ценностно-ориентационных механизмах человеческого сознания. Произведенный предмет несет на себе печать своего творца и оказывается способным поведать о нем другому человеку, в орбиту деятельности которого он будет включен <sup>26</sup>.

Способность продуктов человеческого труда служить посредником между людьми, быть средством их общения, интуитивно осознавалась еще на заре культуры, ибо сотворенный человеком мир, по словам К. Маркса,

<sup>26</sup> Творцом предмета или предметной ситуации не всегда выступает личность, индивид. Им может оказаться и объединенный единой творческой идеей коллектив создателей. Такой коллектив традиционно представлен в различных видах безымянного народного творчества (материально-технического и художественного). С коллективным субъектом творчества мы часто встречаемся и в дизайне.



является «раскрытой книгой человеческих сущностных сил»<sup>27</sup>.

Хочет того человек или нет, но созданные им вещи, преобразованные природные объекты, всегда становятся носителями социально значимой, культурной информации. Так проявляет себя аспект подкрепления преобразовательной деятельности деятельностью общения. Значение такого подкрепления в человеческой жизни настолько велико, что человек в процессе общественно-исторической практики выработал специальные средства, позволившие ему сознательно и целенаправленно наделять утилитарный предмет или возводимое сооружение социально-значимой информацией. Эти средства часто носили эстетический характер и были рассчитаны на эстетическое восприятие. Использование художественных средств при организации предметной среды означает согласование внешней, визуально-воспринимаемой формы с внутренней структурой, а через нее с функцией, т. е. воссоздание содержательной формы, адресованной эмоциональной сфере человека.

В силу проявления ряда раскрываемых нами далее объективных закономерностей, такая чувственно воспринимаемая форма эстетически значимой вещи может стать носителем информации не только о внутренней структуре предмета, но и о его творце и потребителе.

Эстетические средства, которые с этой целью веками привлекались человеком, весьма различны: от наделения вещи качеством красоты, слаженности, организованности формы, ее ритмической, объемной, цветовой упорядоченности, до самых тонких средств искусства (декоративно-орнаментальных, изобразительно-тектонических и т. д.), когда все четыре типа деятельности рожают новую целостность, моделируя какие-то существенные для жизни человека качества объективной реальности. Поскольку такая образная художественная модель воссоздавалась не сама по себе, а в процессе утилитарной, технико-конструктивной, преобразующей деятельности человека, наплаивалась на нее, сливалась с нею, в итоге рождался «гибридный», как мы говорим, вид деятельности — преобразовательно-художественный, в структуру которого

<sup>27</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений, М., Политиздат, 1956, стр. 594.



включалось не технико-конструктивное, а художественно-конструктивное формообразование. Производство утилитарных вещей — орудий труда и бытовых предметов — перерастало в прикладное искусство, строительная практика — в архитектуру.

В условиях развитого индустриального производства художественно-конструктивный принцип формообразования нашел еще одну сферу своего проявления — промышленный дизайн или художественное конструирование.

В индивидуальном ремесленном производстве проектный процесс практически не был отделен от технологического. Мастер-ремесленник, подобно художнику, чаще всего творил прямо в материале, не нуждаясь в предварительной знаковой фиксации своего замысла. Отделение проектного процесса от производственно-технологического было вызвано развитием машинного производства и выпуском однотипной массовой продукции. Капиталистическое разделение труда породило профессию инженера-проектировщика, обособив его деятельность как духовно-практическую от практически-преобразовательной.

Предельный утилитаризм капиталистической промышленности привел к забвению художественно-эстетических потенций ремесленного производства, и в течение длительного исторического периода она базировалась на чисто техническом проектировании, используя лишь технико-конструктивный способ формообразования. Этот способ полностью обеспечивал предпринимателю возможную норму прибыли и потому продолжал господствовать, хотя привел в конце концов к обезчеловеченному миру уродливых технизированных форм, к дегуманизации предметных условий капиталистического труда, к наводнению рынка обезображенной машинной продукцией.

У гуманистов XIX в. этот обезображенный мир породил романтическую тоску по художественной целостности предметных форм ушедшей эпохи — утопическую критику капиталистической действительности, наивные призывы «вернуться к доброму старому времени». Один из самых ярких тому примеров — вся теоретическая деятельность и поистине дон-кихотные порывы Джона Рескина.



Однако капиталистическое производство все же вынуждено было обратиться к художественной деятельности, ассимилировать ее принципы и приемы, когда такая ассимиляция на определенном этапе экономического развития открывала перспективу улучшения сбыта.

Первоначально союз капиталистического производства с искусством не шел дальше чисто «прикладных» в прямом смысле слова, тенденций, когда уже готовое изделие украшалось с целью «облагородить» его внешний вид. Это не касалось проектной деятельности, которая по-прежнему оставалась чисто технической. Впрочем, художественно-технический прикладной гибрид довольно быстро выявил свой противоестественный характер и дискредитировал себя не только эстетически, но и экономически. В кризисные для капиталистического производства годы он уже не обеспечивал ту степень стимулирования сбыта, какая выявилась при обращении производства к органическому синтезу техники и искусства с использованием художественно-конструктивного формообразования на стадии проектной деятельности.

Тогда и возник капиталистический дизайн — явление очень сложное и противоречивое, целиком и полностью подчиненное интересам предпринимателей. В наши дни дизайн на Западе также весьма далек от оптимального выявления тех гуманистических возможностей, которые таит в себе органический синтез технической и художественной деятельности, основанный на художественно-конструктивном способе формообразования.

Рождение художественного конструирования в системе социалистического производства детерминировано в своей основе иными обстоятельствами и было теснейшим образом связано с социалистическими преобразованиями в сфере труда и быта. Оно явилось одним из проявлений социалистической культурной революции.

Сегодня социалистический дизайн — это целостная сложная система, в которой одновременно решаются экономические и социально-культурные задачи. Центральной среди них — гуманизация окружающей человека предметной среды. В решении этой задачи бесспорна роль эстетического фактора.

Теперь уже нет необходимости доказывать, что дизайн — органический элемент эстетической культуры со-

анализа  
стей, хара  
человека  
«Основное  
во отмеча  
должен и  
соотношен  
эстетическ  
и заключа  
зей...»<sup>29</sup>

Несмот  
ческого е  
решения, и  
вопрос о с  
шей. Эстет  
через мате  
только кра  
ностью, но  
че говоря,

Попыта  
с учетом т  
в итоге бол  
мы эстетич  
явилась а  
явлений, п  
которых о  
оретически  
тивной дея  
нении неко  
сиологичес  
далее наше

<sup>28</sup> О сод  
См.: В. С. К  
века, М., Изд  
<sup>29</sup> Г. Б.  
эстетики, «Т  
<sup>30</sup> Г. Б.  
тики, стр. 3.



циализма<sup>28</sup>. Однако мера его эстетических возможностей, характер его связей с художественной практикой человека все еще остаются предметом острых споров. «Основное, по-видимому, заключается в том, — справедливо отмечает Г. Б. Минервин, — что художник-конструктор должен исходить из правильного понимания самой сути соотношения материального и духовного, технического и эстетического в предметном мире. Вся трудность в том и заключается, чтобы осознать диалектику этих связей...»<sup>29</sup>.

Несмотря на длительные дискуссии, проблема эстетического еще не получила в нашей науке однозначного решения, и едва ли не наименее разработанным остается вопрос о сущности эстетического в мире утилитарных вещей. Эстетика продолжает поиски ответа на вопрос: «как через материальный предмет его создатель передает не только красоту самого предмета, связанную с его сущностью, но и свои настроения, ощущения, мысли»,<sup>30</sup> иначе говоря, как вещь становится художественно значимой.

Попытаться решить подобные вопросы можно лишь с учетом тех позитивных моментов, которые выявились в итоге более чем десятилетних дискуссий вокруг проблемы эстетического. Плодотворным итогом этих дискуссий явилась аксиологическая интерпретация эстетических явлений, позволяющая найти те грани эстетического, без которых оказались бы малопродуктивными попытки теоретически осмыслить процесс художественно-конструктивной деятельности и оценки его результатов. На выяснении некоторых существенных для дизайна аспектов аксиологической трактовки эстетического мы и остановим далее наше внимание.

<sup>28</sup> О содержании и структуре эстетической культуры социализма См.; В. С к а т е р щ и к о в. Эстетическая культура советского человека, М., Изд-во «Советская Россия», 1964.

<sup>29</sup> Г. Б. М и н е р в и н. Дискуссионные проблемы технической эстетики, «Техническая эстетика», 1973, № 5, стр. 2.

<sup>30</sup> Г. Б. М и н е р в и н. Дискуссионные проблемы технической эстетики, стр. 3.



## Глава вторая

### СПЕЦИФИКА ЭСТЕТИЧЕСКОГО ЦЕННОСТНОГО ОТНОШЕНИЯ

#### Аксиологическая трактовка эстетического феномена и проблема эстетического объекта

Среди различных видов ценностно-ориентационной деятельности человека практика художественно-конструктивного формообразования особо выделяет эстетически-ценностную ориентацию. Поэтому природа эстетической ценности представляет для нас особый интерес.

Не вдаваясь в сложный спор вокруг этой проблемы,<sup>1</sup> остановимся коротко на некоторых ее принципиальных моментах, решение которых определилось в нашей эстетике за последние годы.

В связи с анализом природы эстетического, Л. Зеленов обратил внимание на необходимость различать субстанциональную и функциональную формы утверждения человека в действительности. Это различие представляется нам существенным для понимания того, как может оказаться втянутым в сферу человеческой жизнедеятельности предмет или явление, не подвергнутое практическому преобразованию.

Опредмечивание, материально-практическое изменение реальности — не единственная форма становления «человеческой действительности». Помимо такой формы, которая представляет собой субстанциональное самоутверждение человека, существует и вторая форма ассимиляции человеком природной данности — функциональная. Солнце с возникновением человеческого общества остается солнцем, субстанционально не меняется, но оно меняется функционально в силу появления его отноше-

<sup>1</sup> Обзор дискуссий по проблеме эстетического представлен в работах: А. И. Алехина. Проблема эстетического в советской науке, Сб. «Проблемы философии и научного коммунизма», вып. 6, Красноярск, 1971; В. И. Тасалов. Десять лет проблемы «эстетического», Сб. «Вопросы эстетики», вып. 9, М., Изд-во «Искусство», 1971.



ния к человеку, в силу установления объективной связи между солнцем и человеком<sup>1</sup>.

Функциональное изменение природного явления или предмета связано с образованием объективных отношений между ним и человеком, с характером его отношения к «мере человеческого рода», к практическому разворачиванию человеческих сущностных сил. Иначе говоря, функциональное утверждение человека в действительности есть одновременно и функциональное изменение действительности, рождение нового объективного отношения, в котором выявляется та или иная роль объективного фактора в жизнедеятельности человека.

Функциональное изменение действительности само по себе не является практическим изменением, однако установление нового отношения между явлениями становится возможным лишь благодаря практической деятельности человека, на основе его субстанционального утверждения в действительности<sup>2</sup>. Фактом своего появления человеческое общество вносит функциональные изменения в окружающую его природу и порождает отсутствовавшее ранее объективное отношение: «человек — природный предмет». Такая постановка вопроса дополнительно проясняет специфику эстетического объекта, позволяет понять, какую объективную реальность человек подвергает эстетической оценке, когда реализуется сложное отношение «эстетический субъект — эстетический объект».

Сложность этого отношения определяется тем, что объектом отражения (оценки) в этой системе выступают не сами по себе материальные предметы или явления, а объективное функциональное отношение некоей реальности к человеку, взятому во всей совокупности его социально-биологических параметров.

В акте эстетического отражения возникает особая ситуация, в которой человек фигурирует дважды: как носитель отражающего объект сознания и как один из элементов объекта отражения (оценки), ибо, повторяем, объектом эстетической оценки служит не реальность в ее онтологическом статусе, а реальность в ее значимости

<sup>2</sup> Л. А. Зеленев. Процесс эстетического отражения, М., Изд-во «Искусство», 1969, стр. 25.

<sup>3</sup> Там же.



для человека. Такова в принципе любая «ценностная ситуация». В любом акте ценностной ориентации — утилитарной, экономической, политической и т. д. — субъект оценивает объект, взятый в его соотнесенности с теми или иными потребностями человека, сознает его значимость для своей жизнедеятельности<sup>4</sup>.

Общественные свойства вещей, функциональные отношения элементов природы к человеку, взятые как объекты оценки, с одной стороны, и исторически конкретный человек или общество в целом как оценивающий субъект, — с другой, образуют систему ценностных отношений, внутри которых еще надлежит найти существенные признаки, позволяющие отделить эстетическое ценностное отношение от иных форм ценностной ориентации человека.

Опираясь на учение К. Маркса об общественных качествах и на научный аппарат формирующейся аксиологии, наша эстетическая наука достигла за последние годы известных успехов в этом направлении. Она сумела сформулировать исходные положения, проливающие свет на природу эстетических ценностей и позволяющие постичь специфику объекта эстетического отношения, а также отграничить его от других объектов ценностного отношения человека.

В этом смысле заслуживает внимания трактовка эстетического объекта, предложенная А. С. Молчановой<sup>5</sup>, дополненная Л. А. Зеленовым<sup>6</sup>, а применительно к эстетически значимым предметам бытового назначения — рассмотренная Л. Р. Миролюбовой<sup>7</sup>.

В эстетике было предпринято немало попыток вывести специфику эстетического из творчества человека

<sup>4</sup> Выводя природу ценностей из предметно-практического отношения субъекта к объекту и показав ее несводимость к гносеологическому отношению, Л. Н. Столович тем самым убедительно доказал, что «между утверждениями» ценность есть взаимодействие объекта и субъекта» и «ценность объективна» нет логического противоречия. (Л. Н. Столович. Природа эстетической ценности, М., «Политиздат», 1972, стр. 47—48).

<sup>5</sup> А. С. Молчанова. На вкус на цвет... Теоретический очерк об эстетическом вкусе, М., Изд-во «Искусство», 1966.

<sup>6</sup> Л. А. Зеленов. Процесс эстетического отражения, стр. 26—32.

<sup>7</sup> Л. Р. Миролюбова. Проблема эстетического освоения предметно-вещевой сферы быта, Автореферат, канд. дисс., Свердловск, 1970.



в соответствии с мерой любого вида, с его умением предлагать к предмету соответствующую меру и именно поэтому творящего, как говорил К. Маркс, «также и по законам красоты»<sup>8</sup>.

В этом определении К. Маркса не характеризуется специфика эстетической деятельности и природа объекта эстетического отражения, однако содержатся необходимые отправные положения, позволяющие развязать весь узел сложных и запутанных проблем эстетического феномена. Эта мысль К. Маркса привлекла особое внимание эстетиков-марксистов. Однако попытки связать эстетическое с мерой самого предмета все же раскрыли исследователю только одну, действительно неотъемлемую особенность эстетического, состоящую в том, что эстетически ценным, прекрасным человек признает лишь то явление, в котором все соразмерно, сообразно внутренней природе данного явления, не противоречит качественной и количественной определенности данного вида, т. е. совпадает с его мерой. Но этой особенности оказывается недостаточно для построения характеристики эстетических явлений, которая отличалась бы качеством всеобщности.

Связь красоты с мерой каждого вида была известна еще домарксистской эстетике, когда она устанавливала понимание прекрасного как совершенства в своем роде, ибо соответствие мере и есть совершенство. Однако это определение не устраивало уже Н. Г. Чернышевского, который неопровержимо доказал крайнюю ограниченность подобного понимания красоты<sup>9</sup>, ибо, если прекрасное всегда совершенно в своем роде, как справедливо считал еще Гегель, то из этого не следует, что все совершенное в своем роде всегда прекрасно. После Н. Г. Чернышевского в материалистической эстетике стало аксиоматичным положение, согласно которому красота и совершенство отнюдь не тождественны друг другу.

Домарксистская материалистическая эстетика пыталась искать тот разграничительный признак, который позволил бы отделить совершенные в своем роде пре-

<sup>8</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений, стр. 596.

<sup>9</sup> Н. Г. Чернышевский. Эстетические отношения искусства к действительности. Избранные философские сочинения, М., ОГНЗ, 1938, стр. 284—285.



красные предметы, от предметов, столь же совершенных в своем роде, и все же безобразных. Был введен дополнительный критерий — сходство с человеком, напоминание о нем, соответствие условиям человеческой жизни. Н. Г. Чернышевский говорил о соответствии мира понятиям и представлениям человека о жизни, как об условии прекрасного.

Хотя Г. В. Плеханов и показал, что Н. Г. Чернышевский в своем учении о прекрасном на самом деле имел в виду соответствие мира не «понятиям человека», а объективное соответствие реальной действительности человеческой природе, такое понимание эстетического объекта все же не может рассматриваться как положение марксистской эстетики, прежде всего из-за крайней неопределенности самого понятия «природа человека», которое нередко «мегафизически толковалось как чисто биологическое начало»<sup>10</sup>.

К. Маркс связывал эстетический объект не только с совершенством самого предмета, не только с мерой его вида, а с отношением меры предмета и меры человека: Так, по обоснованному мнению А. С. Молчановой, следует трактовать знаменитый тезис К. Маркса о творчестве человека «также и по законам красоты». Воспринятый в контексте и сопоставленный со всем теоретическим наследием К. Маркса об особенностях человеческого производства, этот тезис позволяет заключить, что творчество по законам красоты понималось основоположниками марксизма как выявление в предмете не только присущей ему внутренней меры, а как такое его преобразование, которое одновременно рождает соответствие предмета и мере самого человека.

Человек производит универсально (т. е. в соответствии с мерой каждого вида), вместе с тем, не перестает творить и в соответствии со своей собственной мерой; «только в человеческом производстве производство по мере каждого вида и производство по мере человека как родового существа совпадают»<sup>11</sup>. Взаимодействие этих мер, их взаимное отношение носит объективный, независимый от сознания человека характер.

<sup>10</sup> Г. В. Плеханов. Эстетическая теория Н. Г. Чернышевского, в кн. «Литература и эстетика», т. I, ГИХЛ, 1958, стр. 426.

<sup>11</sup> А. С. Молчанова. Указ. соч., стр. 117.

Мера пр  
ка (А. С. М  
проявления  
отличая так  
мому предм  
1. 1.), а мо  
Мера ес  
ка предмета  
всех прису  
человека ес  
количествен  
учитываютс  
параметры.  
довой меры  
иметь в виду  
ное — полну  
человеку как  
Обнаруж  
свое единств  
общественн  
отношение  
вия, совпада  
ределяется  
таким образ  
тельности от  
ла мере чел  
воспринима  
Так, по м  
ность опред  
независимо  
оказывается  
скольк эст  
ние мер, м  
его оценки.  
Такая т  
человека п  
ношениях.  
мыслить эс  
скрыть ист  
ских понят  
адов, но сам  
В труде  
шенствуется



Мера предмета может соответствовать мере человека (А. С. Молчанова считает такое соответствие высшим проявлением гармонии между человеком и предметом, отличая такую гармоничность от гармонии присущих самому предмету свойств — цвета, объемов, пропорций и т. д.), а может и противостоять ей (дисгармонизировать).

⊙ Мера есть наиболее полная, целостная характеристика предмета (и человека тоже), выражающая единство всех присущих ему свойств и особенностей. Родовая мера человека есть такая характеристика его качественной и количественной определенности, в которой одновременно учитываются его природно-биологические и социальные параметры. Поэтому, когда речь идет о соответствии видовой меры предмета родовой мере человека, следует иметь в виду не одностороннее соответствие, а комплексное — полную слаженность предмета с тем, что нужно человеку как биосоциальному существу.

Обнаруживая в преобразовательной деятельности свое единство со всей окружающей действительностью, общественный человек ориентируется на это объективное отношение мер, добиваясь их максимального соответствия, совпадения. Мера человека, в конечном счете, определяется целью деятельности: предмет преобразуется таким образом, чтобы мера конечного результата деятельности отвечала намеченной цели, т. е. соответствовала мере человека. Когда такой предмет создан, человек воспринимает его как эстетическую ценность.

Так, по мысли А. С. Молчановой, выявляется возможность определить эстетический объект, существующий независимо от оценивающего этот объект сознания. Им оказывается отношение мер предмета и человека. Поскольку эстетическим становится объективное отношение мер, можно говорить об истинности или ложности его оценки.

Такая трактовка марксистского тезиса о творчестве человека по законам красоты интересна во многих отношениях. Прежде всего, она позволяет еще глубже осмыслить эстетическую сущность труда и вместе с тем вскрыть историческую изменчивость не только человеческих понятий о красоте, эстетических норм, оценок, идеалов, но самого эстетического объекта.

В труде определяется родовая мера человека, совершенствуется его преобразовательная способность, фор-



мируется его сознание, «очеловечиваются» чувства, крепнут социальные связи и т. д. В процессе труда человек взаимодействует с предметами любого вида, познает их меры и обретает способность производить в соответствии с этими мерами, по законам красоты.

Мера человека и мера отдельных предметов исторически изменчивы. Тем более изменчиво отношение между ними, следовательно, диалектически подвижен и эстетический объект. Чтобы не повторять ошибки домарксистской эстетики, также пытавшейся понять гармонию как общеэстетический принцип, следует отбросить метафизически ограниченное понимание гармонии человека и предметной среды как некоего неизменного внеисторического соответствия. Изначальная гармония человека как естественного существа со всей остальной природой может быть понята лишь в том смысле, что природные условия Земли создавали объективную возможность для появления на ней человека как антропоида, но не более<sup>12</sup>. Из этого факта еще не выводится специфика отношений между человеком и материальными результатами его труда. Эти отношения углубляются на протяжении всей истории развития человечества. Поэтому «вторая природа», т. е. преобразованная человеком — это эстетический объект иного характера, чем природа, не тронутая человеком. Предметный мир, созданный человеком, выступает как реализация творческих потенций человека, поэтому совпадение рассматриваемых мер носит не случайный, а закономерный характер, и степень этого совпадения может быть выявлена с наибольшей полнотой.

Наша эстетика, утверждающая общественную сущность эстетического, нашла эту закономерность и выразила ее достаточно определенно: «Прекрасна такая вещь, такой поступок, которые в совершенстве реализуют творческую сущность человека»<sup>13</sup>.

В нашу задачу не входит анализ эстетического, во всех его конкретных проявлениях. Мы, в частности, не станем подробно рассматривать, как складывалось и формировалось отношение человека к непреобразованной, «дикой», природе, как она стала для него эстетиче-

<sup>12</sup> А. С. Молчанова. Указ. соч., стр. 117.

<sup>13</sup> Л. А. Зеленков. Процесс эстетического отражения, стр. 31.



ски значимой. Вокруг этого вопроса, как известно, разгорелись самые горячие споры между природниками и общественниками.

Их острота в значительной мере уже снята. Ценностная трактовка эстетического и связанное с ней понимание трудовой сущности красоты дают достаточно убедительный ответ на этот вопрос. Можно считать доказанным, что деятельность человека, функционально меняющая и ту природу, которая не становится непосредственным объектом его преобразующего воздействия, есть в такой же мере предпосылка эстетического отношения к «первой» природе, как и ко «второй». Только трудясь и познавая мир, человек познает меру всех явлений действительности и постигает их значимость для себя.

В продуктах природы, как и в продуктах своего труда, человек постепенно научился выделять видовую меру, соотносить каждое конкретное явление со своим нормативным представлением о совершенстве данного вида и обрел способность постигать степень соответствия этого совершенства (меры) своей человеческой мере. Поэтому творчество природы могло быть воспринято человеком по аналогии с собственным трудом, с творчеством по мере каждого вида, в котором достигалось соответствие с его человеческой мерой и потому также воспринималось им как «творчество по законам красоты».

Ограничиваясь сказанным, вернемся к эстетической ценности, выявляемой в элементах «второй природы». Историческая изменчивость эстетической ценности элементов «второй природы» — факт достаточно очевидный, зафиксированный вековой практикой эстетического освоения действительности человеком. Уже было сказано, что исторически меняются не только нормы и критерии эстетических оценок (т. е. исторически подвижен, изменчив не только эстетический субъект), но в самом эстетическом объекте, как отношении мер, исторически изменчивы соотносящиеся величины. Особенно подвержена изменению социальная составляющая меры человека.

Для всей сферы технико-эстетического творчества человека последнее обстоятельство весьма существенно. Оно позволяет дать диалектико-материалистическую трактовку относительной автономности красоты созданных человеком вещей от их физической структурной организации, иначе говоря, вещь или целый класс вещей



в их материально-физической организации могут не претерпевать никаких ощутимых изменений и, вместе с тем, утратить частично или полностью эстетическую ценность. Проще говоря, то, что вчера было красивым, сегодня может быть признано безобразным. С позиций натурфилософской «природнической» трактовки эстетического подобный феномен иначе, чем «переоценкой ценностей», объяснить не удастся.

Объект эстетического отношения остается якобы неизменным, а вот его оценка под влиянием тех или иных исторических обстоятельств меняется, в одном случае она будто бы верна, в другом — ошибочна. Однако при таком подходе не удастся выделить критерия адекватности оценки — и ту и другую оценку не с чем сравнивать. Они в равной мере оказываются допустимыми. Так приводит к эстетическому релятивизму теоретическая концепция, якобы декларирующая борьбу против всяческого релятивизма.

Между тем понимание эстетического объекта как отношения мер достаточно хорошо объясняет, каким образом характер совокупного эстетического отношения (отношения между эстетическим объектом и оценивающим субъектом) может измениться без утраты адекватности оценки. Меняется сам эстетический объект, хотя предмет, который оценивается эстетически, физически не меняется; изменению подвержена человеческая мера, а в самой мере — ее социальные слагаемые, составляющие сущность человека. Человек в структуре рассматриваемого отношения меняется дважды: как носитель меры, образующей и соотнесенности с мерой предмета эстетический объект, и как субъект, осуществляющий оценку объекта.

Для понимания специфичности эстетически значимых утилитарных вещей это обстоятельство представляет особый интерес. Соответствие меры таких вещей мере человека неотделимо от утилитарной функции, от способности предмета удовлетворять практические потребности общественного человека. И когда эти потребности под влиянием меняющихся жизненных условий претерпевают изменения, вещь меняется функционально. Следовательно, становится иным и соотношение мер. Вещь обретает иную эстетическую ценность.

Вот где, на наш взгляд, следует искать объяснение явления, выражающегося в изменении эстетической зна-



чимости вещи с появлением функционально более совершенных вещей. «Грамофон начала века кажется нам сегодня уродливым, паровоз Стефенсона — опереточной карикатурой, детекторный приемник — примитивной «архаикой», — так выразительно иллюстрирует И. В. Воронов изменение нашего эстетического отношения к некоторым утилитарным предметам<sup>14</sup>. Дело не только в эволюции наших эстетических представлений, норм и идеалов, положенных в основу оценки, а в изменении реального отношения указанных предметов к изменившимся потребностям человека, которые, в свою очередь, оказываются зависимыми от того, что мера общественного человека стала иной.

Понимание эстетического объекта как отношения мер может, таким образом, оказаться методологически ценным «инструментом» для технической эстетики (теории дизайна) и способствовать решению одной из ее самых насущных практических задач — разработке методики оценки эстетических качеств промышленных изделий.

Однако более глубокая характеристика эстетического объекта требует, на наш взгляд, выделения особого аспекта эстетической качественности — относительной самостоятельности чувственно воспринимаемой предметной формы. Указанный аспект не составляет обособленного ряда критериев эстетического, не противоречит пониманию эстетического как отношения мер, а скорее предполагает подобное отношение, и, тем не менее, акцент на форму — это та характеристика эстетической ценности, без которой не может быть понята ее специфичность.

### **Информативная содержательность формы и эстетическая ситуация**

Понятие «мера» включает единство содержания и формы. Однако опосредованное через меру обращение к категориям формы совершенно недостаточно, когда речь идет об эстетических явлениях, где «форма» в ее общепhilosophическом понимании и в ее более узкой трактовке как облика вещи, данного человеческому восприятию.

<sup>14</sup> И. В. Воронов. Техническая эстетика в системе наук. Стенограмма конференции «Предмет и задачи технической эстетики». Архив ВНИИТЭ, 1964, стр. 11.



играет важнейшую роль. Категории меры и отношения мер оказываются недостаточными, например, для объяснения широко известного факта, когда чувственно воспринимаемая форма, обретая относительную самостоятельность, становится причиной разного рода эстетических aberrаций, вплоть до широко эксплуатируемого буржуазным стайлингом эстетического камуфляжа и разного рода украшательства.

Предмет и человек многомерны, ибо явлениям материального мира присущи многообразные качественные и количественные характеристики<sup>15</sup>. Интегральная мера это определенного рода абстракция, учитывающая многомерность предмета. Для человека — это совокупность констант, определяющих его основные биосоциальные характеристики, как родового существа, это инвариант универсальной меры человеческого рода во всех его модификациях<sup>16</sup>. Отношение подобных мер — понятие абстрактное, красота же, как известно, всегда связана с чувственной реакцией на то или иное конкретное явление, а не с постижением абстрактных отношений. Такая реакция становится возможной лишь в случае контакта человека с чувственно воспринимаемой формой, а в свойствах формы человеку непосредственно дается мерная характеристика вещи.

Привлечение в эстетику категории формы позволяет выделить эстетическую ценностную ориентацию среди других ценностных ориентаций человека и сформулировать положение об относительной ценности самой формы. Ритм, пропорциональность, симметричность и другие проявления организованности мира, его «стройность», уже на заре человеческой истории связывались с красотой. Человек в труде интуитивно постигал значение подобной упорядоченности для его жизни.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> В. И. Свидерский К проблеме многокачественности явлений, «Вестник Ленинградского государственного университета», 1958, № 17.

<sup>16</sup> Л. А. Зеленев Процесс эстетического отражения, стр. 27—28.

<sup>17</sup> К. Бюхер. Работа и ритм. М., Изд-во «Новая Москва», 1923; См. например: А. О. Окладников. Утро искусства, Л.—М., Изд-во «Искусство», 1967; А. Еремеев. Происхождение искусства. Теоретические очерки, М., Изд-во «Молодая гвардия», 1970; Н. Дмитриева. Вопросы эстетического воспитания, М., Изд-во «Искусство», 1956 и др.



Подобная формальная упорядоченность (т. е. качество формы — то, как сделано, как выполнено изделие, действие) стала осознаваться человеком как некая особая значимость, ценность и она смогла стать знаком, символом, посредством которых человек воспринимал предмет в целом как соответствующий его человеческой мере, как «прилаженный» к человеку, нужный ему, ценный.

В интересной попытке В. Зарецкого интерпретировать эстетические явления в понятиях кибернетики такая упорядоченность связывается с информацией, а способность человека воспринимать эту упорядоченность — с его включением в информационный процесс, т. е. в процесс обмена информацией с окружающей средой. Поскольку «величина информации есть мера организованности системы» (Н. Винер), иначе говоря, есть величина, противоположная энтропии (негэнтропия), то красота (т. е. качество объекта, наличие или отсутствие которого фиксируется в акте эстетической оценки как высокая степень упорядоченности) рассматривается как вид информации, как высокая информационная насыщенность объекта<sup>18</sup>.

По мнению советского психолога П. В. Симонова, человек обладает уникальной способностью испытывать наслаждение чисто информационного происхождения именно за счет потребности устранять хаос и неопределенность окружающего мира.

Проблема упорядоченности объекта как условия его эстетической ценности коррелируется с традиционным для эстетики вопросом о целостности эстетического объекта и постижения человеком этой целостности в акте эстетического восприятия. Целостность восприятия любой конкретной системы явлений означает, что глаз способен распознать целое раньше частей, как справедливо отмечает Э. Ильенков. В акте эстетического восприятия человек видит какое-то «целое», какую-то конкретную систему явлений, сложившуюся по ее «собственной мере», а не просто переплетение многих случайно столкнувшихся «целых», не винегрет из разнородных «частей», не

<sup>18</sup> См.: В. З а р е ц к и й. Эстетическое освоение мира в свете понятий кибернетики. Ученые записки Тартуского государственного университета, вып. 229, Труды по истории искусств, Тарту, 1969, стр. 78—92.



хаотичное сочетание составных частей от разных «целых»<sup>19</sup>.

→ «Устраняя хаос», т. е. упорядочивая систему явлений, человек придает ей целостность, а эстетически развитое воображение позволяет ему «схватывать» эту целостность интуитивно, минуя стадии логического анализа.

Из потребности «устранять хаос» (т. е. потребности творчества) сформировалось и особое эмоционально-положительное отношение к чисто природным формам, в которых человек по аналогии со своей деятельностью научился «вычитывать» целесообразную организованность, упорядоченность природного предмета, системную целостность его строения. Но красоту в природе человек сумел увидеть лишь после того, как в созданных его руками предметах нашел отражение собственных созидательных возможностей, своей человеческой сущности и восприятие формы стало доставлять ему радость. «Чтобы человек мог воспринимать красивое в области слуховой или зрительной, он должен сначала сам научиться творить», — писал А. В. Луначарский<sup>20</sup>.

Характер упорядоченности своеобразен и специфичен для каждого конкретного явления. В объектах динамических он иной, чем в статических. Летающие существа «организованы» иначе, чем пресмыкающиеся, структура музыкального произведения — не та, что архитектурного и т. д. Поэтому материалистические эстетические теории, обращавшиеся к категории формы для характеристики эстетических свойств, чаще всего трактовали ее не как совокупность формальных признаков самих по себе, а как форму, соотношенную с содержанием. Ни симметрия, ни ритм, ни пропорции, ни характер линий, ни цветовые сочетания, ни фактура поверхности, ни многие другие качества формы, в которых наше обыденное сознание

<sup>19</sup> См.: Э. Ильенков. Об эстетической природе фантазии. «Вопросы эстетики», вып. 6, М., Изд-во «Искусство», 1964, стр. 79—80. Возможность постижения целостности объекта в акте восприятия сегодня интенсивно изучается психологами. Большой интерес представляют работы американского ученого Р. Арнхейма (см. R. Arnheim. Art and Visual Perception. London, 1968) и исследования лаборатории под руководством проф. В. П. Зинченко. (См. В. П. Зинченко, Г. Г. Вучетич, В. М. Гордон. Порождение образа, Сб. «Искусство и научно-технический прогресс», М., Изд-во «Искусство», 1973).

<sup>20</sup> А. В. Луначарский. О народном образовании, М., Изд-во АПМ РСФСР, 1957, стр. 41.



склонно видеть причину эстетических реакций человека, сами по себе такой причины не содержат.

Оценить форму как эстетически значимую человек сумел лишь тогда, когда он овладел способностью соотносить в своем сознании формальную организованность явления с тем внутренним содержанием, которое оно выражает, когда он научился понимать, а, вернее, чувствовать, интуитивно постигать, какой организованности это содержание требует.

Такая способность пришла к человеку в процессе его преобразовательной деятельности, а последняя всегда направлялась какой-либо целью и исходила из человеческих потребностей. Поэтому форма внешнего для человека предмета оказывалась связанной с рядом жизненно важных моментов его собственной деятельности.

«Форма значима не сама по себе, а именно тем, что она выражает: в ней как бы сливаются воедино объективированные сущностные силы человека, практическая целесообразность продукта, соответствие вещи психофизиологическим параметрам человеческого восприятия и т. д. Особенно значительна здесь роль ассоциаций, законов аналогии и антитезы: в ряде случаев объяснить эстетическую значимость того или иного феномена можно лишь через длинную ассоциативную цепь»<sup>21</sup>. Благодаря ассоциативной способности человеческого сознания формальные качества стали носителем значимой для человека информации, оказались способными выразить содержание, связанное не только с объектом, но и с социальной жизнью самого человека. Упорядоченная форма объекта стала сигналом, знаком творческой мощи общественного человека, его способности к целесообразному изменению природных форм.

Диалектико-материалистическое понимание эстетических закономерностей не исключает, как полагают некоторые теоретики, а, наоборот, открывает широкую возможность интерпретации эстетически значимой формы как знака, наделенного человеческим социальным значением<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> В. И. Старостин. Природа как объект эстетического отношения. Автореферат. канд. дисс., М., 1971, стр. 9.

<sup>22</sup> Мы до сих пор пользовались понятием «значение» в его аксиологической трактовке, говорили о значении объекта для человека в акте ценностной ориентации. Однако такое понимание значения отли-



Объяснить такую возможность наша эстетика сумела, лишь творчески ассимилировав богатейшее научное наследие И. П. Павлова, обратившись к некоторым положениям его рефлексорной теории, подкрепленным новейшими данными кибернетики и теории информации.

Согласно учению И. П. Павлова, организм реагирует только на такие факторы или явления, которые в каком-либо отношении для него значимы (не индифферентны). Если индифферентный раздражитель постоянно сопровождает значимое для организма качество, он вызывает условный рефлекс. Устанавливается ассоциативная связь между значимым качеством и индифферентным раздражителем. Организм реагирует на этот раздражитель адекватно реакции на само качество. Адекватными, в частности, бывают эмоциональные реакции.

Условные рефлексы человека качественно отличны от условнорефлексорных связей в организме животных. У человека они соотнесены со второй сигнальной системой, формирование которой, как известно, есть результат социального развития человечества. Подобно речевой способности, эстетическая способность человека связана с деятельностью второй сигнальной системы, с ассоциациями не прямыми, а сложно опосредованными. «Два индифферентных раздражителя, повторяемые один за другим,— писал И. П. Павлов,— связываются между собой, вызывают друг друга»<sup>23</sup>.

Эстетический феномен основан на этой сложной цепи ассоциаций. «Красивая форма — не элементарный сигнал, а сигнал сигнала. И довольно часто не второй, а третьей и более далекой степени. Красивая форма вызывает ассоциации с ассоциациями», — пишет по этому поводу А. Гольдштейн<sup>24</sup>.

Цепь подобных ассоциаций запутана и сложна, однако если перебрать одно за другим все его звенья, можно,

чается от того смысла, который связан с этим понятием в семиотике как общей теории знаков. Здесь значение — это та реальность, которую обозначает, выражает, к которой отсылает знак. Во избежание путаницы мы далее будем вместо понятия «значение» в его аксиологическом смысле пользоваться словом «значимость», оставляя за понятием «значение» его семиотический смысл (значение знака).

<sup>23</sup> И. П. Павлов. Условные рефлексy, Киев, 1953, стр. 12.

<sup>24</sup> А. Гольдштейн. Об эстетическом восприятии предметных форм. В сб. «Архитектурная композиция», М., «Стройиздат», 1970, стр. 102.



в конечном счете, прийти к тому первичному, значимому для личности качеству, на котором, как на фундаменте, возводится сложное построение опосредованных условных рефлексов. Оно увенчано эстетической реакцией, где психофизиологическое снимается социальным. Этот рациональный для субъекта «фундамент» эстетического бывает настолько загроможден различными напластованиями, так глубоко запрятан, часто неуловим, что реакция на красоту кажется нам рационально необъяснимой, «бесполезной». и, как она казалась Канту, следствием «незаинтересованного» созерцания.

Многоступенчатость ассоциаций, связанных с эстетическим восприятием, делает чувство красоты явлением общественного сознания. В цепь этих ассоциаций укладывается и целеполагающая деятельность человека, и его преобразовательная практика, и познавательная способность, и социально-коммуникативная активность. Определенность чувств в продуктах труда превращает форму в носителя информации не только о свойствах вещей, но и о свойствах людей. В «фундаменте» эстетически значимой формы лежит явление практически значимое для общественного человека, для человека как личности, как представителя рода «человек», существенная характеристика которого — совокупность общественных отношений.

Красота сама выступает таким отношением, когда эстетическая ситуация реализуется во всех своих элементах и связях, когда объект — носитель эстетической ценности — эстетически оценивается субъектом. Поэтому есть все основания утверждать, что красота — это намного больше, чем сигнал качества вещи. «Красота это опредмеченное мировоззрение»<sup>25</sup>.

Сигнальный или знаковый характер красоты, который достаточно отчетливо выявляется ныне на основе кибернетических идей и теории информации<sup>26</sup>, намечался уже в рефлексорной теории И. П. Павлова. И все же психофизиологическим механизмом условнорефлекторных связей до конца объяснить эстетический феномен не представлялось возможным.

<sup>25</sup> А. Гольдштейн. Указ. соч., стр. 102.

<sup>26</sup> См.: Ю. А. Филиппьев. Сигналы эстетической информации, М., Изд-во «Наука», 1971, стр. 12—17.



Отражение действительности мозгом связано с воздействием на него бесчисленного множества раздражителей, рождающих сложнейшую мозаику условных и безусловных рефлексов, из которых складывается своеобразный информационный код, посредством которого перед человеком предстает объективный мир. Таковую мозаику рефлексов, постоянно меняющуюся, но все же относительно устойчивую, И. П. Павлов называл динамическим стереотипом. При этом он показал, что представление о реальном мире, породившем всю мозаику рефлексов, может быть сформировано в сознании без активизации всех раздражителей, вызывающих каждый из этих рефлексов. Чтобы пробудить комплекс рефлексов, достаточно единичных раздражителей.

В качестве таких «пусковых» раздражителей могут восприниматься те или иные характерные признаки формы, выступающие для сознания человека «знаком» всего комплекса условий — природных и социальных — породивших ее. «Красивая форма становится типичной, общеприемлемой потому, что она ассоциируется с характерными чертами действительности, обобщается с ними и с самой действительностью, становится современной формой». <sup>27</sup>

Элементы эстетически значимой формы — несут человеку закодированную информацию и могут интерпретироваться как «знаки» с присущим им значением.

Категория «эстетическое» интерпретируется подавляющим большинством эстетиков-марксистов как данная нашим органам чувств выразительность формы, в которой запечатлен творческий процесс «опредмечивания» человеческой сущности и «очеловечивания» природы. Данная трактовка эстетического нашла свое отражение и в «Философской энциклопедии» <sup>28</sup>. В этой трактовке выразительность предметной формы рассматривается как знак внутреннего содержания.

Выразительность предметной формы, интерпретируемой как особый знак, будет далее нами специально рассматриваться. Здесь подчеркнем лишь еще раз, что чувствам доступно восприятие организованности и упорядо-

<sup>27</sup> А. Гольдштейн. Указ. соч., стр. 104.

<sup>28</sup> См.: А. Ф. Лосев. Эстетическое, В кн.: «Философская энциклопедия», т. 5, стр. 575.



ценности в качестве определенных признаков формы, а «организованность любой воспринимаемой системы становится знаком, символом ее освоенности человеком, ее понятности, доступности, соразмерности его собственным способностям и умениям». <sup>29</sup>

Такое понимание эстетического открывает путь для семиотического подхода к исследованию сложных гибридных художественно-нехудожественных образований типа архитектуры или дизайна и позволяет в дальнейшем уяснить, каким образом работа дизайнера над вещью, организация ее формы с помощью художественных средств становится одновременно деятельностью, наделяющей вещь определенного рода знаковостью, кодированием в форме социально значимой информации.

Соглашаясь вслед за А. Лосевым, М. Каганом, Л. Столовичем, А. Еремеевым и другими с таким пониманием природы эстетического, мы должны признать, что тезис А. С. Молчановой «Эстетическое есть отношение мер» следует дополнить такой характеристикой эстетических явлений, как выраженность внутреннего через внешнее, что и открывает перед человеком возможность эмоционально-ассоциативного постижения этого отношения через чувственно воспринимаемую форму.

Авторы коллективного труда «Основы технической эстетики» и других работ, изданных Всесоюзным научно-исследовательским институтом технической эстетики, <sup>30</sup> предложили свое определение эстетического, которое исходит из выразительных возможностей чувственно-воспринимаемой формы, из ее способности служить особого рода знаком общественных качеств предмета, произведенного человеком. Форма рассматривается как комплекс признаков и черт, отражающих ценность вещи. «Свойство вещи выражать в чувственно-воспринимаемых признаках формы свою общественную ценность (степень совершенства, полезности, целесообразности и т. п.) мы

<sup>29</sup> М. С. Каган. Лекции по марксистско-ленинской эстетике, стр. 96.

<sup>30</sup> Основы технической эстетики. Расширенные тезисы, М., ВНИИТЭ, 1970; Основы методики художественного проектирования, М., ВНИИТЭ, 1970; см. также: Ю. Сомов, М. Федоров. Потребительские качества промышленных изделий, М. «Изд-во стандартов», 1969; М. Федоров, Ю. Сомов. Оценка эстетических товаров, М., Изд-во «Экономика», 1970.



называем эстетическим свойством вещи, формы, наделенные положительными признаками такого рода, мы называем прекрасными формами, а сопутствующее их восприятию и оценке чувственное переживание — эстетическим чувством. Эстетическое — это чувственно воспринимаемая мера общественной ценности вещи и предметного окружения человека»<sup>31</sup>.

Это определение эстетического, предложенное сотрудниками ВНИИТЭ, достаточно хорошо характеризует природу тех свойств предметов «второй природы», с эстетической оценкой которых связано художественно-конструктивное творчество и восприятие его продуктов. Положенное в основу разрабатываемых методик оценки эстетических качеств промышленных изделий, оно доказало свою практическую эффективность.<sup>32</sup>

Нетрудно заметить, что выраженное в нем понимание эстетического содержит в себе отношение мер человека и предмета (общественная ценность предмета), выявляемое через доступную восприятию форму. Понимание эстетического объекта как отношения мер здесь дополнено акцентом на форму.

Для той сферы эстетического, с которой связано большинство продуктов дизайна, для оценки красоты промышленных изделий предложенная формула позволяет построить ряд эталонных образцов по каждому виду продукции и с помощью такого ряда, используя профессиональные навыки и вкус экспертов, дать достаточно объективную эстетическую оценку вещей промышленного производства.

Формула ВНИИТЭ, на наш взгляд, не должна, однако, претендовать на универсальное определение эстетического в его многообразных проявлениях. При оценке материально-полезных предметов, наделенных не просто красотой, а более сложными гранями эстетической выразительности, когда вещь становится «транслятором» социально-культурной информации и утилитарный объект выступает элементом художественно-образной системы, эстетическое может быть осмыслено лишь с привлечением категории идеала, как комплекса представлений о

<sup>31</sup> Основы технической эстетики. Расширенные тезисы, стр. 92.

<sup>32</sup> См., например, статью Е. Задесенец Эстетическое восприятие и его место в оценке качества продукции, «Техническая эстетика», 1971, № 1.



том, какой должна быть преобразованная человеком действительность (включая и социальную действительность и самого человека). Роль субъективного фактора в эстетическом отношении должна получить свое отражение в определении понятия «эстетическое».

Нельзя не согласиться с В. Зарецким, когда он при упомянутой нами попытке дать интерпретацию эстетического феномена в понятиях кибернетики пишет: «Красота, таким образом,— объективное свойство явления, но не только объективное свойство. Красота — это высокая упорядоченность явлений мира, соотнесенная с эстетическим идеалом. Упорядоченность становится красотой, только будучи включенной в «поле» эстетического освоения»<sup>33</sup>.

Отправляясь от представлений о красоте как информации, используя для интерпретации эстетических явлений систему понятий, не принадлежащих собственно эстетике, советский ученый вынужден был, по его собственным словам, внести в эту систему понятие эстетического идеала.<sup>34</sup>

Положение В. Зарецкого о превращении упорядоченности в красоту лишь в «поле» эстетического освоения может быть рассмотрено как конкретизация более общего положения, касающегося всей аксиологической сферы. Суть его состоит в особом характере объективности явлений, именуемых «ценностями». Только в пределах аксиологической системы мы вправе говорить об объективности ценности, которая характеризует объект в его отношении к субъекту, и о субъективности оценки, отражающей отношение субъекта к объекту. Вне такой системы оба составляющих элемента выступают носителями двуплановой информации объективно-субъективного содержания.<sup>35</sup>

Отсюда следует, что свойства предметной формы, которую оценивают эстетически (ритм, цвет, звуковые отношения), взятые сами по себе, еще не являются эстетическими. Существовая объективно и заключая в себе возможность стать для человека выразителем (знаком, символом) упорядоченности бытия и объективного отно-

<sup>33</sup> В. Зарецкий. Эстетическое освоение мира в свете понятий кибернетики, стр. 83.

<sup>34</sup> Там же, стр. 87—88.

<sup>35</sup> М. Каган. Лекции по марксистско-ленинской эстетике, стр. 89.



шения предметно-человеческих мер, они реализуют эту возможность лишь внутри эстетической ситуации, в эстетическом «поле», когда воспринимаются и оцениваются человеком с его идеалами, вкусами, эстетическими нормами и представлениями.<sup>36</sup>

Из такого понимания эстетических возможностей формы мы и будем далее исходить. Ее выразительность будет нами рассматриваться как функционально зависящая не только от самого объекта, но и от идеалов, вкусов и представлений субъекта. Это побуждает нас хотя бы коротко остановиться на субъекте эстетического отражения, во взаимодействии которого с объектом и образуется эстетическое «поле», или то особое отношение человека к объективной действительности, которое М. Каган удачно называет «эстетической ситуацией»<sup>37</sup>, когда объект оценки выявляет свою эстетическую ценность будучи лишь соотносением с идеалами человека. В этой «ситуации» нельзя отделить объект от субъекта, как и во всяком другом общественном ценностном отношении. Так, исторически изменчивая красота машинных форм, утрата техническим предметом своих эстетических качеств или рождение новых эстетических ценностей в технике — все это связано не только с изменением самого объекта оценки, но и с изменением оценочной нормы, с эволюцией эстетического идеала.

У людей различных эпох и разной социальной принадлежности, представления о жизни совпадают далеко не во всем, поэтому в идеале, всегда социально и исторически окрашенном, общечеловеческое содержится лишь частично.

Идеальные представления о жизни возникают у человека в процессе практического освоения действительности и наследуются (не биологически) от поколения к поколению. Стремление к свободному творческому труду всегда составляло основное содержание общественных идеалов большинства людей. Поэтому эстетическая ценность материальных орудий труда и его результатов неизменно связана с идеалом свободы предметной трудовой деятельности человека.

<sup>36</sup> В. Зарецкий. Эстетическое освоение мира в свете понятий кибернетики, стр. 102—103.

<sup>37</sup> М. Каган. Лекции по марксистско-ленинской эстетике, стр. 104—107.

Познание  
стижения с  
нованной на  
планомерно  
определенн  
Эстетиче  
ния проявля  
боды, будь  
дение, побед  
ние нового  
лении челове  
лизации свое  
идеала свобо  
и красоту тех  
Идеал — п  
целом. Нельз  
ный образ буд  
лу. Ведь чело  
кие), чтобы жи  
метный мир он  
шой (т. е. с ид  
предметный ми  
ненного идеала  
мысла есть ре  
ного образа ко  
стичное осущест  
щение идеала.  
Понятия цел  
качеств приводя  
ного отношения.  
эстетического  
субъекта. В сфе  
объективности, с  
тельном отноше  
ективность може  
щая» объективну  
Два полюса э  
объективное и с  
лимы друг от дру  
то выделить эсте  
лишь условно, па  
К. Маркс  
4-363



Познание законов природы и общества — условие достижения свободы. Свобода человека заключается в основанной на знании, по словам Энгельса, «возможности планомерно заставлять законы природы действовать для определенных целей». <sup>38</sup>

Эстетическое содержание любого общественного явления проявляется через соотнесение его с идеалами свободы, будь то подвиг народов в борьбе за свое освобождение, победа врача в поединке со смертью или рождение нового космического корабля. В каждом таком явлении человек поднимается еще на одну ступеньку в реализации своего идеала, и потому явление прекрасно. Вне идеала свободной трудовой деятельности нельзя понять и красоту техники, вещей вообще.

Идеал — понятие интегральное, относимое к жизни в целом. Нельзя говорить об идеале предмета, но идеальный образ будущего предмета всегда сопричастен идеалу. Ведь человек ставит себе цели (и большие и маленькие), чтобы жизнь была такой, как он ее понимает. Предметный мир он создает, сообразуя маленькие цели с большой (т. е. с идеалом). Значит цель, с которой создается предметный мир, есть кирпичик, элемент, частица жизненного идеала человека. Материальное воплощение замысла есть реализация идеального — не только идеального образа конкретного предмета, но через него и частичное осуществление большой цели — частичное воплощение идеала.

Понятия цели и идеала при определении эстетических качеств приводят нас к субъекту эстетического ценностного отношения. Это снова доказывает, что особенности эстетического объекта нельзя абсолютно отрывать от субъекта. В сфере эстетического нет той абсолютной объективности, с которой мы имеем дело при познавательном отношении к предмету, когда всякая субъективность может рассматриваться как «затуманивающая» объективную истину.

Два полюса эстетического ценностного отношения — объективное и субъективное — принципиально неотделимы друг от друга. И если мы пытались до сих пор как-то выделить эстетический объект, то сделать это можно лишь условно, памятуя, что речь идет об объекте, эстети-

<sup>38</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 20, стр. 116.



ческая ценность которого дана лишь потенциально и актуализируется только в эстетическом «поле», в пределах эстетической ситуации <sup>39</sup>.

Важно различать качественную окрашенность эмоций человека при эстетическом и утилитарном отношении к предмету. Конкретно-чувственное восприятие предмета (его формы, цвета, звучания) может доставлять человеку чисто физиологическое удовольствие или неудовольствие, может быть приятно глазу или уху, или наоборот. Но такое восприятие предмета свойственно и животному. Животное теряет интерес к ручью, как только жажда утолена. Человека влечет к ручью не только жажда. Его радует и журчание воды, и радуга солнечных брызг, и причудливый изгиб берегов, и нагромождение прибрежных скал... Человеческий интерес к природе шире его индивидуальных физиологических потребностей.

Еще Фейербах заметил, что на животное производят впечатление только непосредственно для жизни необходимые лучи солнца, а на человека — равнодушное сияние далеких звезд. «И только человеку, — писал он, — доступны чистые, интеллектуальные, бескорыстные радости и аффекты; только человеческие глаза знают духовные пиршества» <sup>40</sup>. В существе этой способности человека Фейербах разобратся не сумел, но сам факт относительной автономности человеческого взора от физической потребности зафиксирован им верно. Эту способность объяснил Маркс. Он вывел ее не из биологических особенностей человеческого организма, а из потребностей человека как общественного существа.

Конечно, бывают условия, когда человек находится во власти преимущественно физиологических чувств. «Для изголодавшегося человека, — писал Маркс, — не существует человеческой формы пищи» <sup>41</sup>. Но условия, когда человек видит в пище лишь средство утоления голода и

<sup>39</sup> О ценностях потенциальных и актуализирующихся см.: В. А. Василенко. Ценность и ценностное отношение. Сб. «Проблема ценности в философии», М.—Л., Изд-во «Наука», 1966, стр. 47; А. Я. Хапсиров. Отражение и оценка, Горький, Волго-Вятское изд-во, 1972, стр. 140—146.

<sup>40</sup> Л. Фейербах. Избранные философские произведения, т. 2, М., Госполитиздат, 1955, стр. 34.

<sup>41</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений, стр. 594.



безразличен к ее человеческой форме, когда он ищет в предмете пользу для себя лично. означают для индивида ограничение его социальных связей. Радость, которую он при этом испытывает, связана с уничтожением объекта в акте индивидуального потребления, с отношением желания, «вожделения», как говорил Гегель.

Радость эстетическая — уже не узко ограниченное чувство индивида, а родовое человеческое чувство. Оно носит бескорыстный характер, так как ценность эстетического восприятия заключена в самом акте восприятия. Отсюда, однако, не следует, что с эстетическим отношением и переживанием несовместимо наличие иной цели, что эстетический предмет не содержит другой пользы, кроме способности вызывать эстетические эмоции. Такая «стерильность» эстетического чувства исключала бы возможность постановки вопроса об эстетической ценности утилитарных вещей, о проявлении эстетических качеств в технике, в предметном мире, призванном прежде всего удовлетворять материальные потребности человека.

Соотношение утилитарного и эстетического, красоты и пользы — это та фундаментальная проблема, от решения которой зависит высота и стройность всего здания эстетической науки. С ней связан не только вопрос об эстетической ценности материально-полезных объектов, включая архитектурные сооружения, продукцию дизайна и художественной промышленности, но и решение магистральной темы материалистической эстетики — выяснение особой «полезности» искусства, его идейно-воспитательной роли, его познавательного и духовно-практического значения.

От решения этой проблемы зависит и подразделение искусств условно на «практические» (архитектура, декоративно-прикладное и промышленное искусство) и «идеологические» (поэзия, живопись, музыка, скульптура, театр, кино). Принцип деления здесь определяется типом деятельности доминанты, с которой сопряжена художественно-моделирующая деятельность человека: в первом случае, это деятельность практически преобразовательная, во втором — познавательная. В обоих случаях художественно-моделирующий элемент в структуре человеческой деятельности включает в себя деятельность



ценностно-ориентационную и деятельность общения, знаково-коммуникативную.

На вопрос, насколько совместима эстетическая ценность предмета с его утилитарной полезностью, история эстетики знает два противоположных ответа. Для Сократа полезное было тождественно прекрасному: и навозная корзина прекрасна, — говорил он, — если вполне соответствует своему назначению и потому полезна человеку.<sup>42</sup> Другой ответ принадлежит Канту: эстетическое суждение свободно от всякого практического интереса. Оно противоположно заинтересованному созерцанию. Суждение о красоте, к которому примешивается практический интерес, не есть, по Канту, чистое суждение вкуса.<sup>43</sup>

Ограниченность этих полярных точек зрения снимается марксистским тезисом об общественной полезности прекрасного, который был подробно разработан в эстетических трудах Плеханова. Соглашаясь, что эстетическое отношение противоположно ограниченно-утилитарному, Плеханов пишет: «Это вполне верно в применении к отдельному лицу. Если мне нравится данная картина только потому, что я могу выгодно продать ее, то мое суждение, конечно, отнюдь не будет чистым суждением вкуса. Но дело изменяется, когда мы становимся на точку зрения общества»<sup>44</sup>. Прекрасный предмет именно потому и прекрасен, что несет в себе пользу не индивидуальную, а общественную.

Интенсивность эстетической эмоции зависит от способности человека воспринимать предмет общественно полезный как прекрасный, следовательно, она опосредуется развитостью социальных связей человека.

Критически анализируя книгу В. М. Волькенштейна «Опыт современной эстетики»<sup>45</sup>, А. В. Луначарский особо выделяет мысль о том, что «эстетическое суждение может обнять как свой предмет и все полезное, и том числе

<sup>42</sup> См.: Ксенофонт Афинский. Сократические сочинения, М.—Л., «Соцэкгиз», 1935, стр. 117.

<sup>43</sup> И. Кант. Критика эстетической способности суждения, М., Изд-во «Мысль», 1966, т. 5., стр. 205.

<sup>44</sup> Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. I, М., ГИХЛ, 1958, стр. 99.

<sup>45</sup> В. М. Волькенштейн. Опыт современной эстетики, М.—Л., Изд-во «Академия», 1931.



в первую очередь машину и всякие утилитарные конструкции».

А. В. Луначарский подвергает критике мнение В. Волькенштейна о том, что машина производит свое эстетическое воздействие только «непосредственным впечатлением целесообразного соединения своих частей», что она якобы эстетична лишь, поскольку являет собой торжество целесообразности. Он отмечает, что В. М. Волькенштейн упускает из виду то обстоятельство, что для нас, строителей социализма, индустрия представляет некоторое целостное и в высокой степени эстетическое явление. Строительство социализма, по мысли А. В. Луначарского, — гигантский, восторженно приемлемый нами процесс, охватываемый нашим сознанием, «великолепное единство полного, планомерного преодоления препятствий, включаясь в которое всякая часть приобретает эстетическую ценность»<sup>46</sup>. Поэтому, любуясь, например, работой трактора, мы реагируем чисто эстетически не только на легкость и слаженность его функционирования, которые запечатлены в самих его формах, но в наших эстетических реакциях в «снятом» виде присутствует и его производительность, продуктивность.

Противоположность пользы и красоты при восприятии утилитарных вещей не может быть абстрагирована от социального контекста эстетического восприятия. «Для буржуа, — пишет А. В. Луначарский — «влюбленность» ■ машину определяется ее голой полезностью. Для него утилитарная и эстетическая стороны распадаются, ибо утилитарная жизнь буржуазного общества прозаична, хаотична и только Маниловы могут пытаться объединить ее под общими фразами о победе человеческой культуры, человеческого духа и т. д. Но все это сразу приобретает несомненность и огромную силу, как только переносится на почву социалистического человеческого труда»<sup>47</sup>.

Аналогично и суждение А. В. Луначарского о том, что хорошо построенный завод обладает своей могущественной красотой, красотой целесообразности, особенно, если к ней добавляется восторг, который может охватить созерцающего этот завод, когда он воспринимает его как

<sup>46</sup> А. В. Луначарский. Собрание сочинений, т. 8, стр. 327.

<sup>47</sup> Там же.



важный элемент общей конструкции — строительства социализма.

Приведенные здесь рассуждения не означают возвращения к точке зрения Сократа, признания тождества красоты и пользы, утверждения, что красота неизбежно следует из общественной полезности, находится в прямой линейной зависимости от последней.<sup>48</sup>

Эстетические явления, таким образом, есть сложный клубок разнообразных отношений и противоречивых связей. В красоте и прекрасном (именно эти эстетические категории будут предметом нашего наибольшего интереса) указанные отношения и связи реализуются следующим образом: предмет хорош, совершенен, он вполне соответствует своей родовой мере и гармоничен природно-общественной мере человека; форма предмета отвечает его функциональному содержанию (форма целесообразна), выражает его внутреннюю системную целостность и выступает вместе с тем выражением исторически определенной формы целесообразности;<sup>49</sup> предмет адекватен устремлениям человека, его целям, идеалам и потому вызывает приятные чувства, но он приносит не физиологическое удовлетворение, а бескорыстную духовную радость, которая не исключает, а, наоборот, предполагает признание его социальной полезности.

Мы до сих пор не расчленили понятий «эстетическое» и «художественное», пользуясь ими как синонимами. Но эти понятия, как известно, вовсе не тождественны. Художественное — всегда сотворенное человеком, эстетическое — присуще и явлениям природы. Но в художественных явлениях всегда можно найти эстетическое основа-

<sup>48</sup> Примечательным представляется в связи с этим свидетельство Фернана Леже, приведенное им в рассуждениях о красоте машины: «Констатация связи красивого и полезного в машине не может быть основой для вывода, что совершенство полезности непременно влечет за собой совершенство красоты... Я видел много примеров потери красоты в силу исключительного подчеркивания только полезного...» (Фернан Леже об искусстве, «Декоративное искусство СССР», 1966, № 3, стр. 2).

<sup>49</sup> О диалектике конкретной целесообразной формы и исторически определенной формы целесообразности см. гл. III настоящей работы. См. также: К. Кантор. Эстетическая ценность машины, «Вопросы эстетики», вып. 6, М., Изд-во «Искусство», 1964, стр. 317—318; Л. Н. Безмоздин. Техника как объект эстетического отношения, «Философские науки», 1968, № 6.



ние, гармонию мер человека и предмета, гармонизированную форму. Вне этого основания художественные явления существовать не могут. Эстетический аспект может выявиться в любом виде человеческой деятельности, художественная деятельность — лишь образно-моделирующая, особый способ коммуникации. Эстетическое лишь тогда становится художественным, когда воссоздается в деятельности человека и призвано определенным образом воздействовать на психологические механизмы другого человека.<sup>50</sup>

Координация этих категорий схематически изображается обычно в виде определенного сопряжения двух плоских геометрических фигур. При этом, в одном случае, область эстетического полностью поглощает область художественного, верно отражая то обстоятельство, что нет художественных явлений, оторванных от эстетического, либо, в другом случае, плоскости эстетического и художественного лишь частично совпадают друг с другом, моделируя то бесспорное положение, что художественному бываюг присущи характеристики, которыми эстетические явления не отмечены.

Однако если первая схема не отражает того, что художественные явления характеризуются бóльшим числом параметров, чем эстетические, то вторая — заставляет предполагать, что могут якобы быть найдены художественные явления, лишенные эстетического основания. Нам представляется, что взаимосвязь этих категорий может быть смоделирована точнее в пространственной системе координат.

Если область эстетического располагается в некоторой плоскости, то область художественного будет представлена объемным геометрическим телом, у которого есть эстетическое основание, но которое характеризуется и другими параметрами, выходящими за плоскость эстетического.

---

<sup>50</sup> Мы полностью согласны с Л. Н. Коганом, что «искусство начинается там и тогда, где и когда информация об окружающем человека мире, его предметах и явлениях, вместе с тем становится информацией о человеке, его эстетическим отношением к этим предметам и явлениям, его мыслях и чувствах. Здесь нет не зависящих друг от друга рядов информации — о мире и о человеке». (Л. Н. Коган. Сохнет ли сокол без змеи?, «Вопросы литературы», 1967, № 1, стр. 12).



Такая модель не дает, разумеется, исчерпывающего представления о всей сложной взаимосвязи рассматриваемых категорий, но имеет все же известный эвристический смысл, особенно при анализе бифункциональных структур, подобных дизайну, т. к. позволяет лучше понять значение коммуникации в сфере художественного и не сводить роль художника, воссоздающего бифункциональную структуру, лишь к гармонизации формы.

Рассмотрим конкретнее, как проявляются эстетические и художественные ценности в мире техники и материально полезных вещей.

ЭСТЕ

Пр

стами  
феноме  
го сло  
призна  
только  
характе  
природ  
венных  
Сего  
определ  
или ме  
философ  
нимани  
тов, про  
но удов  
нику от  
венное я  
полагаю  
Огра  
кина, со  
труда в  
водит за  
которые  
ника ест  
называл  
венного

1 См.:  
М., ИЛ, 196  
2 А. А.  
3 К. М.



### Глава третья

## ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ЗНАЧИМОСТЬ ТЕХНИЧЕСКОГО ПРЕДМЕТА И ТЕХНИЗИРОВАННОЙ СРЕДЫ

### О понятиях «техника» и «техническое»

Предпринятое в последние годы философами-марксистами широкое исследование техники как социального феномена принесло более глубокое понимание сути этого сложного явления. Вместе с тем все еще нет общепризнанного определения техники, учитывающего не только сумму отдельных ее признаков, а те качественные характеристики, которые отличают технику от явлений природы, с одной стороны, и выделяют ее среди общественных явлений — с другой.

Сегодня ощутимо сказывается узость некоторых определений, еще несколько лет назад казавшихся более или менее приемлемыми. Так, определение немецкого философа-марксиста Курта Тесмана, основанное на понимании техники как совокупности материальных объектов, произведенных обществом,<sup>1</sup> не может быть признано удовлетворительным, т. к. он не отграничивает технику от других общественных явлений (любое общественное явление — результат объективного процесса целеполагающей деятельности людей).

Ограниченным оказалось и определение А. А. Зворыкина, согласно которому, техника — совокупность средств труда в системе общественного производства.<sup>2</sup> Оно выводит за пределы техники ряд материальных объектов, которые, безусловно, относятся к ее сфере. Конечно, техника есть средство человеческой деятельности. К. Маркс называл технику производительными органами общественного человека.<sup>3</sup> Но это средство не только матери-

<sup>1</sup> См.: К. Тесман. Проблемы научно-технической революции, М., ИЛ, 1963, стр. 29.

<sup>2</sup> А. А. Зворыкин. Наука, производство, труд., М., 1965, стр. 50.

<sup>3</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 23, стр. 190.



ально-преобразовательной деятельности человека (производственного труда).

Технику нельзя рассматривать только в рамках отношения «человек — природа» или «общество — природа», в рамках этого отношения можно говорить лишь о «производственной технике», об орудиях преобразования природы и господства над ней. Техника является средством преобразования и природы и человека (общества). Во всех сферах человеческой деятельности происходит процесс овеществления и объективизации присущих человеку трудовых функций в различного рода технических устройствах.<sup>4</sup> С развитием техники она все более становится широким и универсальным средством любой человеческой деятельности<sup>5</sup> во всех выделенных выше пяти сферах — в практически преобразовательной деятельности, в познании, в общении, в ценностно-ориентационной деятельности и, наконец, в художественной. Во всех этих сферах техника выступает материальным средством целесообразной деятельности людей. Поэтому определение, построенное на этом тезисе, представляется практически приемлемым.<sup>6</sup>

От понятия «техника» или «технический объект» мы отличаем более широкое понятие «техническое» («техническое начало»), под которым понимаем такой аспект содержания произведенного человеком макрообъекта (вещи) или человеческой деятельности, который характеризует их с точки зрения организованности структуры, обеспечивающей заданную функциональность.

Техническое начало в вещи проявляется вследствие того, что она подверглась организующей ее материальную структуру технической деятельности человека. В этой деятельности человек «структурирует» природный

<sup>4</sup> См.: В. И. Белозерцев. Техника как общественное явление, Сборник научных трудов Ульяновского политехнического института, т. VII, вып. 3, Ульяновск, Приволжское книжное изд-во, 1971, стр. 33—34.

<sup>5</sup> См.: Э. С. Маркарян. Очерки теории культуры, Ереван, Изд-во АН АрмССР, 1969, стр. 77.

<sup>6</sup> Определение техники как совокупности материальных средств целесообразной деятельности людей предложено Ю. Мелешенко (см.: Ю. Мелешенко. Общество и техника, Л., «Лениздат», 1965, стр. 46); Г. Волков определяет технику как систему искусственных органов деятельности общественного человека (см.: Г. Н. Волков. Социология науки, М., Изд-во «Политическая литература», 1970, стр. 30).



материал таким образом, чтобы познанные им закономерности естественной природы (например, способность водяного пара оказывать давление на стенки сосуда, в который он заключен, и тем самым совершать полезную человеку работу) были выявлены в нужном ему направлении. Это значит, что человек конструирует нужную ему вещь, т. е. придает вещи функциональную структуру—лингвистическая общность слов «структура» и «конструкция» выразительно говорят о близости этих понятий. Техническое начало в вещи неотделимо от ее конструкции, а в процессе создания вещи — от конструирования. Оно означает такую меру материальной организованности, которая позволяет объективировать в функционирующей вещи природную закономерность. Оно связано с негэнтропийной деятельностью человека, с повышением информационной емкости материального объекта.

Целесообразно организующая деятельность в предметном мире есть деятельность структурообразующая, конструктивная, а, следовательно, техническая. Это не обязательно механическая деятельность, до конца формализованная, основанная на затверженных рутинных приемах работы и т. д. Техническое начало как структурообразующий момент человеческой деятельности может быть до конца связанным с творческой способностью человека, а может и вовсе не предполагать творчества.

Понятое таким образом техническое начало относится не только к технике в собственном смысле слова, к техническим объектам. Вещь в ее культурно-социологическом понимании (ограниченный во времени и пространстве макрообъект, форма которого целесообразно организована человеком)<sup>7</sup>, всегда в большей или меньшей степени включает в себя это начало. Наше понимание «технического» распространяется на большинство предметов быта, даже таких, как мебель, одежда, посуда, не говоря уже о холодильниках, пылесосах, телевизорах, автомашинах, которые бесспорно относятся к области технических объектов, несмотря на то, что в сфере быта они потребляются непосредственно, а не служат в каче-

<sup>7</sup> Такая культурно-социологическая трактовка вещи рассматривается нами в гл. 5.



стве орудий для получения других вещей, несмотря на то, что их основные функции в быту не орудийные, а эксплуатационные.

Конструирование одежды, например, в отличие от ее моделирования (последнее есть деятельность, близкая дизайнерской, художественно-конструкторской), может быть чисто техническим, т. е. направленным на структурное преобразование аморфного, бесформенного материала, из которого шьется одежда, в структурно организованный объект. Эта структурная организация одежды (конструирование) может быть ориентирована лишь на материально-полезные функции. Тогда конструктор будет учитывать только функционально-технологические особенности одежды, сообразоваться с антропометрическими особенностями человеческого тела при определении размеров одежды, обеспечивать ее «устройство». В зависимости от назначения одежды, он предъявит соответствующие требования к прочности материала, к его термоизоляционным или теплоотражательным способностям, к его влагостойкости и влагопроницаемости. Эти условия могут даже предопределить и цвет и фактуру поверхности, но все это будут поиски в сфере «технического», а не «эстетического». К этой же сфере должен быть отнесен и выбор таких конструктивных элементов как карманы, капюшон, пояс, застежки и т. д., обусловленный опять-таки назначением одежды и условиями ее использования, а не художественно-эстетическими требованиями. И, наконец, технический аспект конструирования одежды будет включать в себя еще и технологию ее изготовления.

Легко заметить, что понятия «техническая деятельность» и «техническое начало» предполагают такой подход к вещи, при котором она рассматривается как некое материальное средство, оптимизирующее в определенном отношении условия жизнедеятельности организма, взятого, главным образом, в его биологических параметрах и функциях. Здесь человек выступает лишь как биологический объект.<sup>8</sup> Условия его общения с другими людьми,

<sup>8</sup> Но биологические характеристики человека, в свою очередь, во многом предопределяются тем, что человек — существо социальное. Даже медицина, специально изучающая человеческий организм в его биологических функциях, вынуждена считаться с социальными характеристиками. Однако, если абсолютное разграничение биологи-



которые, как известно, в практике изготовления одежды сказываются весьма существенно на техническое структурообразование (конструкцию) одежды могут вовсе не оказывать влияния.

Пределом технического совершенства в конструировании одежды, вобравшем в себя самые передовые достижения науки, является скафандр космонавта. Конечно, это уже не только одежда, а самостоятельная система автономного жизнеобеспечения, система сложная, многоэлементная, но система техническая, хотя и непривычно называть то, во что облачается человеческое тело, техникой. Здесь, как и во многих иных случаях, о которых идет речь в настоящем исследовании, границы явлений не абсолютны, а относительны, подвижны, иногда зыбки, размыты. Отграничить технический объект от нетехнического порою бывает непросто.

### Эстетическое освоение природно-технического комплекса

Обстоятельное изучение эстетических явлений предполагает конкретизацию эстетических понятий и категорий, полученных на самом высоком, философском уровне абстрагирования применительно к тому или иному классу объектов.

Речь идет не о том, как это представляется некоторым теоретикам, что красота природы, например, настолько специфична и так отлична от красоты преобразованных человеком материальных объектов, а те, в свою очередь, от красоты самого человека, общественных отношений, от красоты искусства, что между ними не удастся нащупать какой-либо реальной общности. Речь о другом — о проявлении всеобщего в единичном и особенном.

Для теории дизайна эта проблема выступает как необходимость познать особенности выявления эстетических закономерностей для различных классов материальных объектов и их комплексов.

Степень конкретизации, о которой здесь идет речь, чтобы удовлетворять требованиям практики, должна ос-

---

ческого и социального в человеке невозможно, то относительное разграничение необходимо и полезно, т. к. позволяет дифференцировать предмет различных наук о человеке и выделить для каждой из них свою, относительно локализованную сферу исследования.



новываться на разветвленной классификации полезных предметов в зависимости от функций последних, от характера удовлетворяемых ими потребностей, от форм и способов связанной с ними человеческой деятельности.<sup>9</sup>

Различные методы дизайнерского проектирования обычно и строятся с учетом той меры эстетической ценности, какая может проявиться в продуктах художественно-конструкторского творчества, реализуемого в той или иной отрасли промышленного производства с установившейся номенклатурой изделий.

В нашу задачу не входят исследования на подобном уровне конкретизации. Мы рассмотрим лишь некоторые специфические особенности эстетического освоения вещевой среды, проявляющиеся при взаимодействии человека с двумя весьма широкими классами объектов. Во-первых, с классом предметов современной техники, главным образом, общественно-производственного назначения (машины, орудия труда, средства транспорта, архи-

---

<sup>9</sup> Ю. С. Сомов и М. В. Федоров, например, разделяют утилитарные вещи на два больших класса: вещи личного потребления и орудия производства. В каждом из этих классов ими выделяются две подгруппы вещей: в классе вещей, обслуживающих сферу потребления, первую группу составляют вещи, непосредственно взаимодействующие с человеком (одежда, обувь, очки и т. д.), вторую — вещи с более сложной функциональной структурой, объединяющие потребительскую функцию с технической (электроприборы, емкости для хранения вещей, часы и т. д.); вещи, составляющие класс орудий производства, подразделяются на приводимые в действие непосредственно человеком (ручные инструменты, простейшие механизмы) и технические устройства, способные самостоятельно осуществлять свои рабочие функции (машины, станки, автоматы и т. д.). Каждая из этих групп отличается своей мерой возможного синтеза материального и эстетического. (Ю. С. Сомов, М. В. Федоров. Потребительские качества промышленных изделий, М., 1968, стр. 68—72). М. С. Каган из всей совокупности материальных предметов, производимых человеком и подвергаемых в большей или меньшей степени художественной обработке, строит «спектральный ряд», на одном конце которого находится художественно конструируемая одежда (ближе всего стоящая к искусству орнаментации), а на другом — художественно конструируемая обстановка интерьера, включающая мебель и промышленное оборудование и примыкающая к искусству архитектуры. Между этими полюсами располагаются еще две группы: изделия ювелирного искусства и художественно конструируемая «утварь», под которой понимается все многообразие орудий и инструментов практической жизнедеятельности человека, создаваемых методом художественно-конструктивного формообразования. (М. Каган. Морфология искусств, стр. 366—368).

текстурно  
мость ко  
даже яв  
го форм  
ративно  
с класс  
вого наз  
тором ди  
сти оказ  
ладника,  
формообр  
Вряд  
о том, что  
ловека мо  
сравнима  
утвержден  
ет технизи  
В каче  
ко единич  
комплекс  
простира  
леко — в  
ческому  
но и при  
визуально  
разностьк  
тетически  
согласова  
городской  
Поэтом  
лучше нач  
и даже не  
а с весьма  
жизнедеят  
10. Анали  
шения излож  
труда», стр.  
ника как ос  
1968, № 6.  
А. Ч  
венной сред  
ство», 1967.



тектурно-технические сооружения), эстетическая значимость которых рождается усилием дизайнера (а порой даже является спонтанным следствием чисто инженерного формообразования), т. е. с классом вещей, где декоративность играет второстепенную роль.<sup>10</sup> Во-вторых, с классом более традиционных вещей утилитарно-бытового назначения (мебель, одежда, посуда и т. п.), в котором дизайнерские поиски эстетической выразительности оказываются близкими к поискам художника-прикладника, и где декоративность становится существенным формообразующим фактором.

Вряд ли сегодня нуждается в доказательстве мысль о том, что технизированная среда для современного человека может быть по своей эстетической значимости сравнима с природной средой. Справедливость такого утверждения очевидна, если учесть ту роль, какую играет технизированная среда в жизни нашего современника.

В качестве элементов этой среды выступают не только единичные предметы техники, но главным образом их комплексы, степень интегрированности которых может простирается в пространственном отношении весьма далеко — вплоть до целого города как доступного эстетическому восприятию технизированного (но одновременно и природного) объекта, обладающего определенной визуальной и функциональной целостностью и целесообразностью. Город тогда и существует как целостный эстетический образ, когда в нем выявлены, упорядочены, согласованы и хорошо выражены черты специфической городской красоты.<sup>11</sup>

Поэтому разговор об эстетической ценности техники лучше начинать не с единичного технического предмета и даже не с ограниченного комплекса таких предметов, а с весьма широкого объекта — технизированной среды жизнедеятельности человека.

---

<sup>10</sup> Анализ технического предмета как объекта эстетического отношения изложен нами в монографии «Технический прогресс и эстетика труда», стр. 81—121. Этому же вопросу посвящена наша статья «Техника как объект эстетического отношения», «Философские науки», 1968, № 6.

<sup>11</sup> А. Чекалов. Эстетическое освоение предметно-пространственной среды, Сб. «Искусство и промышленность», М., Изд-во «Искусство», 1967, стр. 21.



Под технической средой мы понимаем такие пространственные зоны, характер которых определяется преобладанием предметов технического быта. Это зоны промышленных корпусов, железнодорожных путей, авто-трасс, виадуков, мостов, вокзалов, аэропортов, телевизионных башен, нефтехранилищ, газгольдеров и т. д. Это также улицы и площади современных городов, отданные потоку мчащихся автомашин, а по ночам превращенные в огненные вихри бегущих, скрещивающихся, переплетающихся, пляшущих, мерцающих, искрящихся огней.

Эстетическое своеобразие технизированной среды как комплексного объекта чувственного восприятия состоит прежде всего в том, что, в отличие от природной среды, она сама по себе достаточно отдалена от выражения биологических функций человеческой жизнедеятельности.

Влияние технизированной среды на биологическую активность человека далеко не всегда может быть охарактеризовано позитивно, чаще с нею связаны негативные характеристики: экологические последствия технического прогресса бывают крайне неблагоприятными для жизнедеятельности человека. Тем не менее, современный человек способен дать очень высокую эстетическую оценку созданному его руками техническому миру. В этом неоспоримое свидетельство большого социально-ценностного заряда, который несет на себе техника и который в сознании современного человека способен противостоять биологически неблагоприятным последствиям технического развития.

Чувственное восприятие технического объекта, контакт с ним человека оказываются эстетически значимыми прежде всего потому, что техника представляет собою необычайно уплотненный сгусток творческих потенций человека. Ничто в мире материально-полезных вещей не может сравниться с ней по степени концентрации овеществленной силы знания, ничто так зримо не предстает перед человеком раскрытой книгой его сущностных сил.

Однако положительную эстетическую оценку техника получает далеко не всегда. Формы технические и привычные человеку природные формы достаточно отдалены друг от друга.

Если изучению пластики современной технической формы посвящено несколько основательных работ

(К. Ма  
ния это  
почти н  
лее цен  
ленные  
по эсте  
надлежа  
сильного  
ная при  
кратно п  
ющихся  
калейдос  
иначе свя  
ренним м  
Советск  
технисто  
машину в  
рирующих  
ружающей  
ствии техни  
разума чел  
го эстетиче  
условно ве  
ская постан  
По наше  
среды непр  
ских объект  
порить о пр  
пространств  
его следует  
Эстетичес  
отправлятьс  
несенности,  
с ее биолог  
пиями чело  
12 К. А. М  
водство», изд  
в дизайне, Сб.  
ра ф. Эстетичес  
реферат канд. д  
10 А. Чека  
венной среды, С  
«Искусство», 196  
6 4-363



(К. Макаров, М. Сараф и др.),<sup>12</sup> то проблема включения этой формы в природный пространственный комплекс почти никем обстоятельно не рассматривалась. Тем более ценны некоторые замечания по этому поводу, оставленные А. Чекаловым в его интересных исследованиях по эстетическому освоению предметной среды. Ему принадлежат очень емкие суждения по поводу того особо сильного впечатления, которое даст человеку современная природно-технизированная среда — «зрелище многократно пересекающихся, дробящихся и вновь складывающихся пространственных планов, которые движутся, калейдоскопически сменяются, создавая образ, так или иначе связанный с представлениями о природе и с внутренним миром человека».<sup>13</sup>

Советский исследователь в отличие от буржуазных техницистов, от технических мифотворцев, возводящих машину в эстетический канон и одновременно демонстрирующих свое предельное равнодушие к человеку и окружающей его природе,<sup>14</sup> пишет об эстетическом воздействии технизированной среды, как о победе творческого разума человека, для которого никогда не утратит своего эстетического значения естественная природа. Это безусловно верная и вместе с тем подлинно гуманистическая постановка вопроса.

По нашему мнению, эстетический анализ технической среды непременно предполагает включенность технических объектов в природный комплекс, и если можно говорить о проявлении художественного начала в освоении пространства средствами современной техники, то искать его следует прежде всего в синтезе техники и природы.

Эстетическое освоение человеком пространства может отправляться от двух начал. В одном случае — от соответственности, слаженности природы с человеческой жизнью, с ее биологическими ритмами, с естественными движениями человека, в другом — от преодоления и преобра-

<sup>12</sup> К. А. Макаров. Развитие формы, Сб. «Эстетика и производство», изд. «Знание», М., 1968; Он же. О художественной форме в дизайне, Сб. «Эстетика и производство», М., изд. МГУ, 1969; М. Сараф. Эстетические проблемы пластического формообразования. Автореферат канд. дисс., М., МГУ, 1967.

<sup>13</sup> А. Чекалов. Эстетическое освоение предметно-пространственной среды, Сб. «Искусство и промышленность», стр. 41.

<sup>14</sup> Об этом см. В. Тасалов. Прометей или Орфей, М., Изд-во «Искусство», 1967, стр. 149—193.



зования природы творческой мощью человека, силой его разума и способностью его рук, от контрастного сопоставления первозданной и «второй природы». Природно-техническая пространственная среда предполагает эстетическое освоение, основанное на подобном противопоставлении.

Образно-художественное воздействие природно-технизированной пространственной среды бесконечно разнообразно в своем конкретном проявлении. Одной из важнейших эстетических характеристик такой среды становится «динамическое оформление пространства»<sup>15</sup>, особо выразительное в композиционном единстве горизонтали и вертикали, воссозданных человеком технических объектов — в стремительно бегущей горизонтали дорожного полотна и вертикали дорожных светильников, в композиционном единстве зеленого поля и вознесенных к небу башен телевизионных ретрансляторов.

Вертикальные ажурные конструкции современной техники А. Чекалов удачно назвал потомками Эйфелевой башни, причисляя их, наравне с машинами, к наиболее выразительным созданиям современной технической пластики. «Это пластика воздушного столба, окованного ажуром линий,— пишет он о мачтах высоковольтных передач.— «Пространство внутри опор и между ними наполнено такой напряженностью, что, кажется, именно оно вызывает звучание проводов.

Мачты очень различны по формам. Чем больше выражены в них усилие несения, напряженность и стремительность взлета, логика опоры и несущей консоли, а также трехмерность жесткой конструкции, тем активнее взаимодействие с пространством и богаче образный смысл. Плоскостная графичность силуэта соединяется с архитектурностью и пластикой оформленных масс».<sup>16</sup>

Совершенно своеобразную выразительность приобретает, например, пространственная среда, образуемая природно-техническим комплексом современной хлопковой плантации. Последнее десятилетие вписало в этот живописный пейзаж новые технические детали. На безжизненных солончаках Голодной степи человек стал выращивать хлопок. Хлопку нужна была вода — много во-

<sup>15</sup> А. Чекалов. Указ. соч. стр. 42.

<sup>16</sup> А. Чекалов. Указ. соч., стр. 42.



ды. Традиционные каналы, прорытые в грунте, разветвленная грунтовая арычная сеть для Голодной степи оказались мало пригодными, — слишком много воды впитывали в себя солончаки на ее пути к растению. Почва заболачивалась, и драгоценная влага не достигала своего назначения.

Требовалось принципиально новое решение, и оно было найдено — решение, которое внесло в привычную природную среду хлопкового поля свою, ни с чем иным не сравнимую, техническую выразительность. Традиционный азиатский арык вдруг повис на высоте. Огромные железобетонные лотки, стыкуясь друг с другом, образовали многокилометровые каналы, поднятые над землей высокими опорами. Мы привыкли к тому, что на сваях возводят мосты, иной раз дома. Реки на сваях — это необычно, к этому не был приучен наш глаз, не подготовлено наше восприятие. Но прошел десяток лет и сегодня бело-зеленое хлопковое поле, на котором как яркие цветочные вкрапления просматриваются медленно и плавно движущиеся хлопкоуборочные комбайны, стало восприниматься в новой выразительности от того, что над ним в продольном и поперечном направлении прочерчены прямые линии лотковых каналов.

### Об особенностях эстетического отношения к технике

Создание эстетически выразительной техники — это сложный диалектически противоречивый путь исканий, проб и ошибок, находок и потерь. Это вместе с тем и путь творческих озарений, мгновенных эвристических прозрений. Это и «подражание» природе, и диалектическое отрицание природных форм.

Хотя техническая форма редко повторяет форму живого органа, но формы современной техники становятся все более органичными. Органичность в данном случае понимается как слаженность и «приспособленность» друг к другу всех органов животных и растений, их соответствие функции. На такую органичность все более ориентируются творцы современной техники. Это — один из существенных моментов, обусловивших ее эстетическую ценность.

Покорение природы человеком есть не только освоение ее органичных форм, но и освоение «органичности»



этих форм. Преобразованный предмет по своему строению все более приближается к органическому единству и структурной целостности живой природы.

Способность органа представлять весь организм позволяет, как известно, палеонтологу по строению одного единственного позвонка реконструировать облик давно вымершего вида. Даже внешний облик умершего человека скульптор А. Герасимов в наши дни восстанавливал по найденному черепу, и, как показали неоднократные проверки, созданные им скульптурные портреты в основных чертах соответствуют внешности исторического лица, запечатленной в портретах его современниками. Это свойство, которое мы называем «органичностью», отличает организм от механизма.

Органы живого уникальны и специфичны. У каждого вида органы по-своему неповторимы. На макроскопическом уровне структурной организации живого отсутствует стандарт и тождество. Органы различных видов, исполняющие сходные функции, лишь подобны, но не тождественны друг другу. Напротив, механизм отличается унифицированностью и взаимозаменяемостью его частей, а в различных по своему назначению и по своей структуре машинах используются идентичные детали.

Говоря об органичности техники, мы имеем в виду не биоморфность ее структур, а тем более не зооморфность или антропоморфность,<sup>17</sup> а ту целостность, взаимосвязанность части и целого в материальной системе и то единство функции и структуры этой системы, с какими человек сталкивается лишь в мире живого.

Живой организм именуют «целесообразным», несмотря на то, что природа, порождая все богатство присущих ей органических форм, не ставит перед собой никаких целей, а единство формы и функции достигается природным организмом в длительном процессе естественного отбора. Тем не менее, даже материалисты склонны говорить о «творческой силе природы», отнюдь не припи-

<sup>17</sup> Под «биоморфностью» мы понимаем внешнее копирование в формах технических объектов форм живой природы. Отказ от такого копирования не исключает, однако, использования бионикой принципа гомоморфности и изоморфности технической конструкции биологическим структурам в том случае, когда требуется воссоздать функционально тождественные (изофункциональные) живым органам искусственные системы. (См.: С. Н. Смирнов. Проблема объективного основания бионики, «Вопросы философии», 1969, № 11, стр. 126—127).



сывая ей антропологических характеристик, сознавая, что творческая потенция присуща лишь человеку, наделенному сознанием, а не мистической силе «мирового духа», «абсолютного разума» и т. д. Но если человека радует «творчество» природы, то лишь потому, что он видит в нем некое подобие своей творческой способности.

Что же касается буквального копирования органических форм (морфологического употребления «органов» машин органам живой природы), то по мере развития науки и техники, с увеличением власти человека над природой, оно все более теряет свое значение.

Буквальное копирование было редким даже на заре технического развития, тем более неправомерно связывать с ним будущее развитие техники. Если предположить, что человечество когда-нибудь достигнет такого уровня развития, когда станет возможным воссоздание живого организма, то и в этом случае вряд ли будут воспроизводиться природные формы в их «первозданном» виде. Образ овидиевской Галатеи мог родиться лишь в сознании склонного к мифотворчеству древнего человека. Сомнительно, чтобы современному или будущему человеку понадобилось когда-либо создавать свою Галатею, справедливо замечает по этому поводу С. Соболев.<sup>18</sup>

Природа для человека — не кладовая готовых целесообразных форм. Человеческое сознание активно — природные формы творчески преобразуются человеком.

Ни одно животное не использует принцип ротации для передвижения в пространстве. Когда человеку понадобились самодвижущиеся механизмы, ноги животных не стали прототипом технических форм, хотя и предпринимались попытки буквального копирования. Даже шагающий экскаватор «шагает» не с помощью ног. Гусеницы трактора, экскаватора, танка вовсе не копируют шаг гусеницы, как это может показаться с первого взгляда. Технические «гусеницы» родились не как копирование природных — они придуманы человеком, и здесь отсутствует даже отдаленная аналогия с природой. Наоборот, мысль о том, что в технике называют «гусеницами», родилась из колеса, которого не знает природа. Гусеничные машины — это колесные машины, катящиеся по рель-

<sup>18</sup> С. Соболев. Да, это вполне серьезно, Сб. «Возможное и невозможное в кибернетике», М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 84—85.



сам, но эти рельсы машина непрерывно подкладывает сама себе, обеспечивая тем самым повышенную проходимость и маневренность. Это не значит, что живая гусеница не может подсказать конструктору полезную техническую идею. «Транспортные средства» живой природы оказываются порой непревзойденными по эффективности, экономичности, надежности, маневренности, проходимости и управляемости, уступая своим техническим аналогам только в скорости.<sup>19</sup>

Формы машин лишь очень отдаленно подобны формам живой природы. Обтекаемые линии подводной лодки только в той мере напоминают внешние контуры некоторых рыб, китов или дельфинов, в какой ее конструкция соответствует совершенному исполнению одной лишь функции — воссоздает оптимальные условия движения в жидкой среде. Формы самолета не совпадают и никогда не будут тождественны формам птиц или летающих насекомых, хотя конструкторы еще долго будут учиться у природы необычно экономному и «разумному» расходованию материальных средств для осуществления полета. Однако в другом отношении летательные аппараты уже давно превзошли самые совершенные создания природы. В природе нет макроскопического тела, способного летать в земной атмосфере со сверхзвуковой скоростью, нет ни одного летающего существа по своей грузоподъемности приближающегося хотя бы к примитивному самолету. Создавая летательную машину, человек вычленил из жизни знакомых ему крылатых организмов лишь одну функцию, которую многократно умножил. Количественно измененная функция продиктовала свою специфичность форм.

Нет нужды множить подобные примеры.<sup>20</sup> Подчеркнем лишь одно важное обстоятельство, предопределяющее принципы формообразования в технике. Живой организм многофункционален. Машины, даже наиболее универсальные, специализированы. Это позволяет им выполнять роль помощников человека. Машина превзошла некоторые природные возможности человека, потому что он требовал от нее лишь ограниченного числа функций.

<sup>19</sup> А. Прохоров. Инженер учится у природы, М., «Знание», 1967, стр. 38.

<sup>20</sup> Много аналогичных примеров приведено в кн.: А. Кобринский. «Кто — кого?», М., Изд-во «Молодая гвардия», 1967.

Это справе  
Современные  
моделируют  
мозга, в част  
ские операци  
человека. В  
способные во  
число разно  
никнет когда  
вать его бук  
тил, что дат  
значит прим  
зоваться вме

Организм  
систем не оз  
форм, хотя и  
цией. В фор  
лотила прин  
в сводчатых  
туру, эффек  
ле птицы осу  
формы и стр  
создании тех

Примечат  
технических  
своих конст  
логикой мат  
совершенно  
Известны сл  
веками не ос  
циально пр  
Так, в 1874  
гических об  
по тем же п  
ния. Это же  
«Факторы ор  
узнали мы ш  
вающих, что  
ного искусс

и Г. Во  
издат, 1965, стр.  
т. 1, М., Сель



Это справедливо не только для механических машин. Современные электронно-вычислительные машины тоже моделируют лишь ограниченные функции человеческого мозга, в частности, его способность производить логические операции. В этих функциях машины превосходят человека. В будущем, вероятно, будут созданы машины, способные воспроизводить и усиливать гораздо большее число разнообразных функций мозга, но едва ли возникнет когда-нибудь потребность искусственно воссоздавать его буквальную копию. Г. Волков остроумно заметил, что дать человеку искусственную копию мозга — значит примерно то же самое, что предложить ему пользоваться вместо автомобиля еще одной парой ног.<sup>21</sup>

Организмоподобная логика построения технических систем не означает прямого заимствования природных форм, хотя и бывает связана с их творческой ассимиляцией. В формах построения пчелиных сот природа воплотила принцип экономного расходования материалов, в сводчатых оболочках яичной скорлупы создала структуру, эффективно сопротивляющуюся сжатию, в крыле птицы осуществила прочную упругую консоль. Все эти формы и структуры сегодня успешно используются при создании технических сооружений и машин.

Примечательно, однако, что в поисках оптимальных технических структур, человек зачастую воссоздавал в своих конструкциях формы, подобные природным, лишь логикой математического расчета или даже интуитивно, совершенно не ориентируясь на биологические формы. Известны случаи, когда подобие, о котором мы говорим, веками не осознавалось и было установлено лишь в специально предпринятых аналитических исследованиях. Так, в 1874 г. С. Швенденер, изучая архитектуру биологических объектов, установил, что растение строит себя по тем же правилам, по которым инженеры строят здания. Это же подтвердил и К. А. Тимирязев в своей речи «Факторы органической эволюции»: «Именно на стеблях узнали мы целый ряд поразительных факторов, доказывающих, что они построены по всем правилам строительного искусства».<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Г. Волков. Эра роботов или эра человека?, М., Госполитиздат, 1965, стр. 56.

<sup>22</sup> К. А. Тимирязев. Факторы органической эволюции. Соч. т. I, М., Сельхозгиз, 1938, стр. 116.



В начале нашего века немецкие ученые Мей, Вольф, Кульман, сопоставив распределение нагрузок в верхней части бедренной кости человека и в крановой балке, работающей на изгиб под влиянием вертикальной нагрузки, установили подобие в структурном распределении материальных масс природной и технической конструкции.

Сегодня установлено, что есть известный конструктивный изоморфизм в строении стебля некоторых трав и вытяжных вертикальных фабричных труб, в сочленении трубчатых элементов каркасных конструкций и в суставах бедренных и берцовых костей человека и т. д.<sup>23</sup>

От затронутой нами интересной проблемы бионики — биоморфности технической формы<sup>24</sup> — вернемся к вопросу об эстетическом освоении техники. Среди ее различных видов основное место принадлежит машинам и другим орудиям труда. Они связаны с удовлетворением не индивидуальной, а самой насущной потребности человека — потребности в труде. В этом самом общем свойстве машин и других механических средств труда и заключена их первичная возможность выступать в качестве объекта, способного пробуждать в человеке эстетические эмоции.

В процессе труда человек взаимодействует не только с природой, но и с обществом. Поэтому человеку, как правило, присущ не узко-потребительский взгляд на технику, а общечеловеческое, «бескорыстное» отношение к ней.

Предметы техники, как и другие элементы «второй природы», выступают для человека материализованной силой знания и отражением его творческих возможностей. Едва ли при продуцировании иных материально-полезных вещей умения и навыки человека, абстрагиру-

<sup>23</sup> См.: К. Зигель. Структура и форма в современной архитектуре, М., Стройиздат, 1965, стр. 154; Ю. С. Лебедев. Архитектура и бионика, М., Стройиздат, 1971, стр. 33—60.

<sup>24</sup> О роли биологических моделей в дизайне, о необходимости широкого изучения дизайнерами процессов в живой природе см.: V. J. P a p a n e k. Biological prototypes, design and environment. «American Designer», 1967, № 11. Сравнение природных форм с искусственными, а также экскурс в историю освоения прикладным искусством и ремеслами природных форм представлены в работе: Z. B. B a l l i n g e r, T. V. V g o t a n. Design sources and resources. New York, «Reinhold publ corp», 1965.



Вольф, ерхней ке, ра- нагруз- елении иструк- иструк- трав члене- в су- т. д. 23 ики — вопро- различ- и дру- ем не елове- свой- и за- честве ческие только, как е тех- шение торой анной ожно- льно- гиру- рхитек- тектура имости де см.: «Апе- усством 3 a l l i n- , «Rein-

ющая способность его ума, сила творческого воображения, фантазия проявляются столь полно, как в технике. Отсюда и специфическая окрашенность эстетического отношения к технике сравнительно с подобным отношением к другим воспроизведенным человеком вещам.

В машине в качестве предпосылки эстетического, как и в любом другом материальном предмете, выступают определенные объективные свойства действительности. Это могут быть и цветовые качества машины, и особенности ее пространственной организации (симметрия, ритм, упорядоченность, пропорциональность, уравновешенность, визуальная целостность, масштабность и т. д.). Они выступают как определенное слагаемое ее эстетических достоинств, однако для эстетической оценки машины они важны не сами по себе, а как выражение меры господства человека над материальными формами природы. Эти свойства машин включаются в эстетические достоинства не прямо, а как бы в снятом виде, становясь слагаемыми общей предметной формы, эстетическая значимость которой, может быть оценена человеком лишь при постижении степени ее целесообразности, иначе говоря, — ее содержательности.<sup>25</sup>

Но и целесообразность формы есть лишь предпосылка положительной эстетической оценки машины. Эстетическая ситуация возникает, как мы говорили, лишь в контакте объекта с субъектом, и для того, чтобы эта ситуация обрела положительный характер, чтобы у человека от чувственного восприятия машины появилась положительная эстетическая реакция, как и в любой эстетической ситуации, требуется достижение единства реального и идеального. В эстетической ситуации, где объектом оценки становится технический предмет, это единство означает соответствие целесообразной формы объекта некоторым представлениям о жизни данного конкретно-исторического человека с его эстетическими нормами, вкусами и т. д.

<sup>25</sup> А. Луначарский назвал очень удачной следующую формулировку В. Волькенштейна: «То, что субъективно в человеческом самосознании есть целесообразность, объективно является приспособленностью к среде. Связывая форму с определенной средой, цель дает форме содержание. Или точнее: цель — приспособление формы — и есть ее содержание (смысл)». (А. Луначарский. Предисловие к книге В. Волькенштейна. Опыт современной эстетики, стр. 16).



В каждую историческую эпоху человек находит в целесообразно организованных предметах известную общность целесообразных форм (выявляется общность способа упорядоченности пространственных элементов формы, некоторое единство их гармонического построения, пропорций частей и целого и т. д.). Эта общность способов построения целесообразной формы служит основой интегрального понятия «исторически определенная форма целесообразности». Она позволяет нам понять, почему техника эстетически значима для любого нашего современника, вне зависимости от того, посвящен он или нет в ее «таинственное» назначение.

Целесообразность связана с совершенством той или иной машины. «Совершенство в своем роде», как это показал еще Гегель, является необходимым, неизменным условием эстетической ценности объекта. С этим был согласен и Чернышевский, хотя и писал, что не все совершенные объекты могут быть прекрасными в эстетическом смысле. Но «совершенство в своем роде», иначе говоря, единство в объекте общего и особенного, является неизменным условием его эстетической значимости.<sup>26</sup>

Каждый конкретный токарный станок воплощает определенные черты и свойства всех других токарных станков и является как бы представителем рода «токарный станок». Чем больше форма данного токарного станка соответствует его «родовым чертам», тем вероятнее, что этот станок будет для человека не только утилитарной, но и эстетической ценностью.<sup>27</sup>

Полнее всего оценка совершенства технического объекта может быть произведена человеком, для которого ясна общность «родовых особенностей» данного вида предметов. Технический специалист лучше других при прочих равных условиях (и прежде всего при развитости его художественного вкуса) оценит эстетические достоинства технического предмета. Однако это не озна-

<sup>26</sup> О структуре эстетического объекта как противоречивом единстве общего и особенного см.: Н. И. Крюковский. Логика красоты, Минск, Изд-во «Наука и техника», 1965, стр. 31—36.

<sup>27</sup> Отметим, что именно на этой особенности технического объекта строится разработанный во ВНИИТЭ метод экспертных оценок эстетических качеств промышленных изделий, основанный на сопоставлении оцениваемого предмета с эталонными образцами (См.: Общие методические рекомендации по оценке эстетического уровня промышленных изделий, М., ВНИИТЭ, 1971).



чаает, что человек, незнакомый с назначением, с функциональной сущностью машины или сооружения, совершенно не в состоянии оценить их красоту и испытать от восприятия их форм чувство эстетической удовлетворенности.

Наш современник, для которого техническая среда — немаловажный фактор, формирующий его сознание, способен любоваться красотой машины, даже если он весьма приблизительно представляет себе особенности ее функционирования.

Доступная людям технического века способность чувствовать красоту машины определяется, по нашему мнению, двумя обстоятельствами, логически следующими из всего изложенного. Первое состоит в том, что в эстетическом отношении человека к технике содержатся элементы более широкого, общего эстетического отношения человека к действительности. Сквозь эстетические достоинства машины и ее содержательную форму как бы просвечивают более элементарные и вместе с тем более общие свойства действительности, часто выступающие как предпосылки красоты.

Окраска машины, ее линейные ритмы, тектоника ее пространственных форм, пластика объемов, отделка поверхности, колористические решения и т. п. могут стать объектом эстетической оценки даже в том случае, когда человек не подготовлен к восприятию целесообразности предметной формы данной конкретной машины.

Второе обстоятельство. Оставаясь неспособным оценить достоинства формы технического предмета в ее конкретной определенности, ее соотносительности с назначением, функцией и т. д., человек, тем не менее, не безразличен к целесообразности формы в более общем виде. Мы имеем в виду не целесообразность конкретной предметной формы машины, а исторически сложившуюся целесообразность форм технических предметов вообще, или, иначе говоря, исторически определенную форму целесообразности.

В технике, тесно связанной с материальным производством, исторически определенная форма целесообразности находит свое непосредственное выражение. Форма каждой машины всегда целесообразна в той мере, в какой она адекватна природному закону, положенному в основу ее конструкции, — иначе машина не будет рабо-



тать. Вне зависимости от конструктивного совершенства, она содержит в себе тот минимум организованности, согласованности частей, без которого механизм перестает быть действующим орудием труда.<sup>18</sup> Поэтому при эстетической оценке машины важно соотнести ее целесообразную форму с конкретно-исторической формой целесообразности.

Как и всякая эстетическая оценка, процесс этот носит идеальный характер и, как правило (за исключением специальной установки на аналитическое познание эстетических свойств, например, при экспертной оценке эстетических качеств техники), не требует логического анализа, совершается интуитивно.

Технические предметы, как мы уже отмечали, далеко не однородны, могут по-разному классифицироваться, группироваться с различной степенью общности присущих им свойств и признаков. Мы отметим здесь некоторую специфичность отношения человека к машинам, как к весьма широкому классу технических предметов, сравнительно с подобным отношением ко всем другим предметам техники.

Машина — не только преобразованный предмет природы, но и средство преобразования других предметов. Впрочем, это относится и к другим классам технических предметов. Однако только машине присуще самодвижение, способность «самостоятельно» работать.

В машине, как говорил К. Маркс, средство труда обрело такую форму существования, которая обусловила замену человеческой силы силами природы.<sup>29</sup> Обеспечивая перемещение предметов, машина помогает человеку изменять их свойства в соответствии с его потребностями.

Работа большинства ныне действующих машин происходит в большем или меньшем контакте с человеком. По мере дальнейшей автоматизации производства характер этого контакта будет меняться. Машины и системы машин будут все больше «эмансипироваться» от человека. Но как бы далеко не зашла автоматизация, какими бы «умными» и «независимыми» от человека ни оказались машины, полной их эмансипации произойти не может. На входе и выходе цели таких машин (пусть

<sup>18</sup> К. Кантор. Об эстетической ценности машины, «Вопросы эстетики», вып. 6, стр. 329.

<sup>29</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 23, стр. 415.

очень длин  
на — искус  
человека, п  
ма «челове  
ясь, все же  
сти машин  
заться сов  
же касается  
такт с ними  
ственный ха  
Машина  
ловека, неп  
иней (зрени  
через всю с  
низм с вне  
сферы чело  
рактера кот  
века к ма  
оценка.

Все изло  
некоторые т  
ностей проя  
териально-по  
инной раз фо  
ную значимо  
инного утили  
ные концепц  
тов дизайна,  
манье.

Примером  
А. Мардера,  
ническая эсте  
например, ка  
тельности, те  
ласти духовн  
материально  
нимается тех  
чества относ  
Цель, кот  
ное суждени

А. Мар  
иосвязи), «Тех



очень длинной) всегда будет стоять человек, ибо машина — искусственный орган деятельности общественного человека, порожденный потребностью практики. Система «человек — машина», видоизменяясь и совершенствуясь, все же будет существовать всегда (хотя особенности машин будут безусловно меняться, и они могут оказаться совершенно непохожими на современные). Что же касается большинства современных машин, то контакт с ними человека пока еще носит тесный и непосредственный характер.

Машина воздействует не только на органы чувств человека, непосредственно связанные с эстетической реакцией (зрение, слух), но и на всю его нервную систему через всю совокупность рецепторов, связывающих организм с внешним миром. И психическая и соматическая сферы человека подвержены этому воздействию, от характера которого и зависит общий тонус отношения человека к машине, а, следовательно, и ее эстетическая оценка.

Все изложенное позволяет нам критически оценить некоторые теоретические суждения относительно особенностей проявления эстетического начала в технике, в материально-полезных вещах. В специальной литературе иной раз формулируются положения, отрицающие духовную значимость эстетически ценного технического или иного утилитарного предмета. В связи с тем, что подобные концепции прямо ведут к забвению духовных аспектов дизайна, мы вынуждены остановить на них свое внимание.

Примером могут служить суждения архитектора А. Мардера, изложенные на страницах бюллетеня «Техническая эстетика». «Если предмет, — пишет А. Мардер, — например, картина относится к области духовной деятельности, то его эстетические свойства относятся к области духовной. Но если предмет является элементом материальной сферы, (а именно такими предметами занимается техническая эстетика), то и эстетические качества относятся к сфере материальных благ».<sup>30</sup>

Цель, которую преследует автор, высказывая подобное суждение безусловно оправдана — А. Мардер обо-

<sup>30</sup> А. Мардер. Функция и эстетика (Некоторые вопросы взаимосвязи), «Техническая эстетика», 1967, № 2, стр. 14.



снованно возражает против бытующего среди инженерно-технических работников легковесно-иронического отношения к эстетическим достоинствам утилитарного предмета как к якобы бесполезным. Поэтому можно принять его утверждение, что не только функциональные качества являются утилитарными, но и эстетические тоже носят утилитарный характер (то есть практически полезны), как бы такое утверждение ни расходилось с установившимся в технической эстетике делением всех присущих вещи качеств или свойств на утилитарные и эстетические. Однако аргументация, с помощью которой доказывается это положение, ничего не разъясняет, а свидетельствует о небрежном использовании понятий, о нечеткости, расплывчатости обозначаемого ими содержания.

Что такое функциональные качества в противовес эстетическим? Обычно мы говорим о функциях вещи, которые бывают и утилитарными (т. е. полезными в материальном отношении) и эстетическими (полезность, которых никем не отрицается, но эта полезность особого рода, полезность духовная). А. Мардер и функциональные свойства, и эстетические относит к сфере практически полезного. А практически полезное, по А. Мардеру, есть только материальное благо. Эстетические свойства объявляются материальным благом на том основании, что с появлением эстетических достоинств вещи, она в большинстве случаев действительно становится более совершенной и в материально-функциональном отношении.

Можно ли, однако, на этом основании отрицать духовную значимость эстетически ценной вещи? На наш взгляд, такая утилитаристская точка зрения содержит в себе принципиальную ошибку, неверна методологически и противоречит сути технической эстетики. Как бы мы высоко не ценили вклад художественного конструирования в повышение производительности, материальной эффективности труда, забвение духовных потенций дизайна означает отказ от большого круга присущих ему задач, связанных с формированием гармоничной предметной среды, обращенной к сознанию человека.

Отказ от этих задач привел бы наш дизайн к чисто прагматическим целям, столь специфичным для западного дизайна, в котором при его внешнем сходстве с ху-

дожестественно-эстетический  
страна, в  
духовными  
Решитель  
А. Мардером  
ка-конструктор  
лем, для котор  
го ими объекта  
внеэстетической  
тельно древних  
вершиновании  
дания ему боле  
под влиянием м  
эстетические сво  
через его возде  
свойства приобр  
Тем более непра  
промышленных  
риальных запрос  
зом уже дискред  
денции «одномерн  
Примечательн  
дач на производс  
из целей, связанн  
у него идет об оп  
должны быть пуш  
и поскольку эстет  
органы чувств», сп  
возбуждению, расс  
мы избираем и н  
А. Мардер, — повы  
благодаря изменен

«Критика функци  
ственной, «одномерной»  
Funktionalismus in Ru  
N 43, s. 10—11.  
O kraхе функциона  
igen, Kuhe Funktionalis  
1963, IX, № 43, s. 4:  
Deutsche Bauzeitung:  
Opas Funktionalismus is  
Molle s. A: 1) Die K  
IX, № 43, s. 36: 2) I  
Name, «Design Ind.



дожественным конструированием в социалистических странах, в конечном счете не учитывается человек с его духовными запросами.

Решительно ничего не доказывают приводимые А. Мардером параллели между деятельностью художника-конструктора и древним ремесленником или строителем, для которых эстетические свойства сформированного ими объекта якобы «были средством удовлетворения внеэстетической потребности». Это утверждение относительно древних неверно по существу. Эстетическое совершенствование утилитарного предмета в смысле придания ему более целесообразных форм лишь возникло под влиянием материально-практической потребности, но эстетические свойства изделия смогли проявиться только через его воздействие на сознание человека, когда эти свойства приобрели относительную самостоятельность. Тем более неправомочно сводить красоту современных промышленных изделий лишь к удовлетворению материальных запросов человека, гальванизируя таким образом уже дискредитировавшие себя даже на Западе тенденции «одномерного» функционализма.<sup>31</sup>

Примечательно, что весь комплекс эстетических задач на производстве выводится А. Мардером отнюдь не из целей, связанных в конечном счете с человеком. Речь у него идет об оптимизации процесса труда, для которой должны быть пущены в ход все необходимые средства, поскольку эстетические средства «воздействуя на наши органы чувств», способствуют «нашему успокоению или возбуждению, расслабленности или сосредоточенности», мы избираем и их. «Абсолютно безразлично, — пишет А. Мардер, — повышается ли продуктивность процесса благодаря изменению принципа действия станка или

<sup>31</sup> Критика функционалистской концепции дизайна как упрощенной, «одномерной» развернуто представлена в статье Н. Seegel. *Funktionalismus in Ruck Spiegel des Design. «Form» (BDR)*, 1968, N 43, s. 10—11.

О крахе функционализма на Западе пишут: N e l s W. 1) *Die Heiligen Kuhe Funktionalismus müssen geopfert Werden, „Form“ (BRD)*, 1963, IX, № 43, s. 4; 2) *Das Ende der Funktionalistischen Epoche, „Deutsche Bauzeitung“*, 1966, № 1, s. 37—40; M u l l e r—K r a u s p e G. *Opas Funktionalismus ist tot, «Form» (BRD)*, 1969, V, № 46, s. 29—33; M o l l e s A. 1) *Die Kriese des Funktionalismus, «Form» (BRD)*, 1968, IX, № 43, s. 36; 2) *La Cause philosophique de la crise du fonctionnalisme, «Design Industrie»*, 1967, IX—X, № 86, p. 10.



благодаря изменению его формы, замене оборудования и перекраске стен». <sup>12</sup>

Действительно безразлично, если форма станка, замена оборудования и перекраска стен производятся, исходя из одних лишь производственно-технологических соображений, а человек рассматривается как биологический компонент технического процесса, а не как его субъект. Однако и выбор формы станка, и окраска стен могут быть в этом случае ориентированы требованиями, не имеющими ничего общего с эстетическими. Они будут диктоваться гигиеной труда, его психофизиологией, но человек как субъект эстетического отношения может при этом выпасть из поля зрения.

Техническая эстетика социалистических стран, по нашему глубокому убеждению, не ограничена подобной ориентацией. При всей важности того материального эффекта, с которым связано эстетическое совершенствование предметных условий труда, материально-полезных вещей в целом, техническая эстетика, а, следовательно, и художественное конструирование как ее основной предмет исследования, не могут игнорировать относительную самостоятельность эстетических ценностей, их идейно-духовное, эмоционально-ассоциативное содержание.

Формулировки, из которых следует, что в современном материальном производстве якобы не могут создаваться предметы, наделенные духовной ценностью, представляются нам ошибочными. Помимо прочего, они влекут за собой и искаженную трактовку взаимосвязей архитектуры, дизайна и прикладного искусства.

Справедливо утверждая, что техническая эстетика не может быть понята как простое распространение принципов прикладного искусства на деятельность художника в промышленности, А. Мардер не учитывает общности лежащего в основании всех этих сфер деятельности художественно-конструктивного принципа и потому искаженно трактует функциональные основы как прикладного искусства, так и дизайна.

Из общепризнанного эстетического положения о том, что предметы «прикладного искусства имеют как бы две потребительские стоимости», что «одна из них удовлет-

<sup>12</sup> А. Мардер. Функция и эстетика (Некоторые вопросы взаимосвязи), «Техническая эстетика», 1967, № 2, стр. 14.



воряет материальные потребности человека, другая — его духовные потребности», вовсе не следует, как это представляется А. Мардеру, что совместное существование каждой из указанных сторон прикладного искусства не исключает их существования и порознь. Такого разрозненного существования материальной и эстетической сторон в «бифункциональных» искусствах не бывает именно потому, что они «бифункциональные»<sup>33</sup>.

А когда материально-полезный предмет утрачивает свою материальную функцию и продолжает функционировать лишь как эстетическая ценность, он, в сущности, перестает быть предметом прикладного искусства, обретая новое чисто художественно «монофункциональное» качество.

Особое возражение вызывает утверждение, что «в отличие от предметов прикладного искусства, объекты технической эстетики имеют только одну потребительскую стоимость — ту, которая удовлетворяет материальные потребности человека в быту и на производстве. Но это удовлетворение должно быть настолько полным и всесторонним, что само практическое использование предмета перерастает в наслаждение»<sup>34</sup>.

Однако наслаждение бывает разное. Даже чисто духовное наслаждение, как известно, имеет сложную структуру и может вовсе не включать эстетических элементов, тем более — наслаждение от практического пользования. Оно может носить лишь гедонистический характер, может быть связано только с психофизиологическим комфортом, и в этом случае мы, вероятно, вправе говорить о монофункциональности предмета. Однако автор не отрицает, что продукту дизайна присуща эстетическая цен-

<sup>33</sup> В архитектуре и прикладном искусстве, — подтверждает это положение Л. Столович, — утилитарные и эстетические начала всегда стремились к своему единству — сама художественная ценность их произведений возникла как общественно-человеческое освоение утилитарной функции. Художественное конструирование продолжает эту традицию на основе новых технических возможностей и человеческих потребностей... Эстетическая ценность любого предмета, имеющего утилитарную функцию, не существует вне соотношения с этой функцией — она включает ее ■ себя в «снятом виде». (Л. Н. Столович. Ценностная природа эстетического, «Техническая эстетика», 1973, № 6, стр. 6).

<sup>34</sup> А. Мардер. Функция и эстетика (Некоторые вопросы взаимосвязи), «Техническая эстетика», 1967, № 2, стр. 16.







стью»<sup>35</sup>. В отношении утилитарных объектов употребление понятия «эстетическая целесообразность» не содержит, по нашему мнению, никакого логического противоречия и не является тавтологичным.

Используемое нами интегральное понятие «целесообразность» не представляет собой нечто нерасчлененное — оно распадается на качественно различные виды: функциональную, эргономическую, технологическую целесообразность и т. п.<sup>36</sup>, поэтому можно, вслед за А. Павловым, пользоваться понятием «эстетическая целесообразность», если не забывать об известной условности и научной неточности этого определения, которое, тем не менее, допустимо в работах прикладного характера. Технический прогресс обогатил целеполагание не только рядом требований, касающихся конструкции, технологии, взаимодействия машин с соматической сферой человека, но и выдвинул свои критерии оптимального взаимодействия объекта с психической сферой человека, с его внутренним духовным миром. Это породило новые аспекты целеполагания, обусловленные объективными требованиями, возникшими из конкретных условий жизни человека.

В формировании духовных потребностей принимают участие многие факторы общественно-исторического развития — и характер производственно-экономических отношений, и культурно-технический уровень работы, и общий уровень культуры народа, и традиции, и т. д. Совершенно очевидно, что все эти факторы во многом определяют различный характер человеческих потребно-

---

<sup>35</sup> Вот два альтернативных суждения относительно роли эстетического в дизайне. Первое. «Эстетические характеристики предмета не могут быть целью работы, а являются лишь одним из средств в процессе формирования утилитарных качеств». (А. Сикачев. Эстетическое и утилитарное, «Декоративное искусство СССР», 1966, № 9, стр. 8) Второе. «Исследования еще раз подтверждают объективную необходимость формировать предметный мир не только как мир определенных функций, но и как предметную среду, сознательно наделенную (подчеркнуто нами — Л. Б.) эстетическими качествами». (И. Стронцева. О роли эстетического восприятия в художественном проектировании, Сб. «Эстетика и производство», М., 1969, стр. 35). Мы безусловно поддерживаем второе утверждение.

<sup>36</sup> А. Павлов. Эстетическая целесообразность рабочих машин и художественное конструирование, «Техническая эстетика», 1967, № 6, стр. 19.



стей в условиях противоположных общественных систем — капитализма и социализма.

Условия жизни в странах социализма, социалистические производственно-экономические отношения, все возрастающий культурно-технический уровень трудящихся определяют и уровень развития эстетических потребностей человека и особый характер его целеполагающей деятельности в сфере производства. В частности, формирование потребностей, задающих цели эстетической деятельности в промышленности, обусловлено ростом общей культуры народа и уровня эстетического вкуса. Ясно, что все это относится к духовной сфере человека, хотя и связано с его материально-полезной деятельностью.

Потребность удовлетворения эстетических запросов человека породила заботу о красоте в любой сфере его жизнедеятельности, в том числе и о красоте предметных условий труда и быта, стало дополнительным стимулирующим фактором производства.

Именно потому, что эстетический фактор оказывается связанным с духовной сферой человека, он, облагораживая и одухотворяя труд, способствует становлению коммунистического отношения к нему, превращению его в первую жизненную потребность.

Путать в этом процессе причины и следствия представляется нам совершенно недопустимым, иначе легко скатиться на позиции буржуазного прагматизма и дать повод буржуазной пропаганде для обвинения социалистической культуры в утилитаризме и игнорировании духовных потребностей человека.

Учет эстетической цели наряду с другими в комплексе формообразующих факторов не означает, однако, что эстетическое в материально-полезных вещах может существовать автономно от технического, что оно может быть осмыслено как некое самостоятельное начало, которое придается внеэстетической технической конструкции. Постановка эстетических целей заставляет по-новому решать техническую форму, менять конструкцию без нарушения ее технической функциональности. И если уж «голая» техническая целесообразность, воплощенная в объекте, лишила его эстетических достоинств, никакая «чистая» красота не «облагородит» предмет, ибо в сфере утилитарного «чистой», афункциональной красоты попросту не существует, а косметическое украшательство

(стайлинг) не  
ским явлением.  
материальную емко  
мации человека  
ностям капитал  
деляется такой  
мерческими соот  
держанием, с фу  
Итак, красота  
тована постанов  
всегда имманент  
мощель и не до  
требований.  
В связи с эти  
ективные услови  
обеспечивающие  
ворения утилига  
лесообразности?  
показывает, что  
допускают полив  
стижение заданн  
быть реализован  
не только визуал  
и его структура.  
поновка составля  
рианты решений.  
В распоряжен  
но единственное,  
ния нужного фу  
ния ряда технич  
различные спосо  
пользуя электро  
и т. д. Если же с  
ническими услов  
тическая схема  
ки металла реза  
ограничение стр  
машины, структ  
дут однозначно  
ется некоторой и  
шений одной и  
тенциально удов  
кая машина, ка



(стайлинг) не может быть признано подлинно эстетическим явлением. Стайлинг не только не повышает информативную емкость формы, а, наоборот, ведет к дезинформации человека и потому антиэстетичен. В угоду потребностям капиталистического рынка вещь в стайлинге наделяется такой формой, которая порождена лишь коммерческими соображениями и никак не соотносена с содержанием, с функцией вещи.

Итак, красота технического предмета, хотя и продиктована постановкой специальной «эстетической задачи», всегда имманентна утилитарному, не превращается в самоцель и не доминирует в комплексе других проектных требований.

В связи с этим резонно возникает вопрос, каковы объективные условия возникновения технической формы, обеспечивающие возможность одновременного удовлетворения утилитарно-функциональной и эстетической целесообразности? Опыт дизайнерского проектирования показывает, что целесообразные технические решения допускают поливариантность формы. Это значит, что достижение заданной технической целесообразности может быть реализовано не одним единственным способом, что не только визуально воспринимаемая форма изделия, но и его структура, его внутренняя форма, габариты и компоновка составляющих изделие элементов допускают варианты решений.

В распоряжении проектировщика, как правило, не одно единственное, а набор различных средств для получения нужного функционального эффекта. Так, для решения ряда технических задач конструктор волен избрать различные способы реализации рабочих функций, используя электронику, гидравлику, пневматику, механику и т. д. Если же способ осуществления функции задан техническими условиями, если, например, задана кинематическая схема станка, предназначенного для обработки металла резанием, то и в этом случае, несмотря на ограничение структурно-конструктивных характеристик машины, структура и визуальная форма все же не будут однозначно predetermined. Почти всегда имеется некоторое количество конструктивно различных решений одной и той же задачи, каждая из которых потенциально удовлетворяет заданным условиям. Даже такая машина, как самолет, где особенности формальной



структуры, казалось бы, предельно жестко детерминированы техническими требованиями, все же допускает разнообразие решений, о чем свидетельствует одновременная эксплуатация различных типов самолетов, близких по своим техническим характеристикам (например, близость технических характеристик некоторых моделей ИЛов и АНов), но различающихся по структуре и внешней форме.

Поливариантность технической целесообразности объясняется тем, что цель неоднозначно определяет средства своего достижения. Польские дизайнеры называли такую зависимость между материально-функциональной структурой предмета и его эстетическими качествами аксиомой многозначности <sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> А. Павлов. Эстетическая целесообразность рабочих машин и художественное конструирование, «Техническая эстетика», 1967, № 6, стр. 21.

ИНЖЕНЕР И

Координат  
деяте

Одна из сущ  
зайна — локали  
сти художника-  
конструктивно-п  
Практика дизай  
ского обоснован  
стеме современн  
явления особенн  
промышленных  
блемы зависит о  
росы организа  
творчества, даль  
специфической со  
В комплексно  
ловческого труд  
надлежит своя  
делах которой о  
и целесообразно  
определят статус  
прямых и побочн  
ских рекомендац  
ностей, приемов  
все позволит уто  
неров в учебных  
программу их об  
Проблемы ко  
го процесса в ра  
нера-конструкто  
стоятельство бы  
дизайна, и в сер  
вузах на конст  
курс «Техническ



## **Глава четвертая**

### **ИНЖЕНЕР И ДИЗАЙНЕР В ПРОЕКТНОМ ПРОЦЕССЕ**

#### **Координация и дифференцирование проектной деятельности инженера и дизайнера**

Одна из существующих задач разработки теории дизайна — локализация специфической сферы деятельности художника-конструктора, отграничение ее от сферы конструктивно-проектировочной деятельности инженера. Практика дизайна все настоятельнее требует теоретического обоснования места художника-конструктора в системе современного индустриального производства и выявления особенностей его взаимосвязей с коллективом промышленных проектировщиков. От решения этой проблемы зависит ответ на многие основополагающие вопросы организации художественно-конструкторского творчества, дальнейшее поступательное развитие этой специфической сферы деятельности.

В комплексной деятельности по созданию условий человеческого труда и быта художнику-конструктору принадлежит своя «подведомственная территория», в пределах которой он правомочен действовать. Обоснованно и целесообразно очерченные границы этой «территории» определяют статус дизайнера на производстве, круг его прямых и побочных обязанностей, комплекс методических рекомендаций относительно специфических особенностей, приемов и средств его деятельности и т. д., а это все позволит уточнить цели и методы подготовки дизайнеров в учебных заведениях, разработать рациональную программу их обучения.

Проблемы координации усилий участников проектного процесса в равной мере касаются деятельности инженера-конструктора и художника-конструктора. Это обстоятельство было осознано уже с первых шагов нашего дизайна, и в середине 60-х годов во многих технических вузах на конструкторских специальностях был введен курс «Техническая эстетика и художественное конструи-



рование». Еще не было ясно, чему учить в этом направлении будущих инженеров. Не было и преподавателей, но было известно, что инженеру-конструктору, выпущенному из вуза к концу 60-х годов, придется в той или иной мере сотрудничать с промышленным художником. Это означало, что ему следует получить хотя бы самые элементарные представления о задачах и методах деятельности его будущего творческого сотрудника, который придет в промышленность из профессионально далекой инженеру сферы художественного производства. Инженеру следовало дать хотя бы элементарные представления о средствах деятельности дизайнера, раскрыть перед ним содержание эстетических категорий и понятий. Без этого два специалиста, призванные сотрудничать, не нашли бы общего языка.

Практика на этом этапе обгоняла теорию. Интуитивно ощущаемые задачи решались во многом эмпирически, методом «проб и ошибок». Но тогда это был единственный путь, по которому можно было двигаться от достигнутого к тому времени уровня развития дизайна в нашей стране.

Все прокламировавшиеся в ту пору определения задач дизайнера по-разному варьировали в сути своей единый тезис: предметный мир, в котором живет и творит человек, должен во имя этого же человека быть не только технически совершенным, но еще и «гуманизированным», иначе говоря, вещи, которые создает и которыми пользуется человек, должны не только безупречно функционировать в техническом смысле — но и быть еще удобными и красивыми. Этим определялось и место дизайнера в производстве, его, в известном смысле, подчиненная инженеру роль.

По мере развития системы дизайна, необходимость в теоретическом обосновании производственного и культурного статуса дизайнера стала особенно необходимой.

Какой бы проблемы дизайна ни касаться — будь то подготовка дизайнеров, организация их коллективов, или оценка качества дизайнерской продукции — мы неизбежно сталкиваемся с вопросом взаимосвязи дизайна с наукой, техникой и искусством.

Подход к дизайну с противоположных позиций, его производственно-технологическая трактовка, с одной стороны, и «художническая» — с другой, породили разные точ-

ки зрения  
суждений  
конструк  
ческой дея  
лее содержа  
на доказат  
нашего диза  
ществнных  
промышлен  
сивыми, при  
сали тогда а  
подобных уст  
бы против у  
нув в архите  
на его практ  
В пылу по  
заться, что д  
бравшая в се  
психологию, э  
знаний, умени  
нера. Границ  
сформулирова  
дизайнера, пи  
посредственно  
составление о  
их производст  
менению иных  
бов производс  
ной отрасли»  
Неизбежно  
емлющим спец  
ственно худ  
ший дизайнер  
готовки преим  
ления соотнос  
сивного позна  
роко очерченн  
справедливые  
о семи паде  
К. Кантор  
мунист», 1965, № 2  
См.: В. Л. Я  
руирования? «Тех



ки зрения на его природу и задачи. Отсюда — пестрота суждений о профессиональных отношениях художника-конструктора со специалистами из смежных сфер творческой деятельности. В начале 60-х годов пафос наиболее содержательных статей был справедливо направлен на доказательство того положения, что возникновение нашего дизайна связано с более широким спектром общественных потребностей, нежели стремление сделать промышленные изделия «не только полезными, но и красивыми, приложить искусство к производству», как писали тогда авторы иных популярных работ. Развенчание подобных установок шло под флагом оправданной борьбы против украшательских тенденций, которые, возникнув в архитектуре, не могли не сказаться и на дизайне, на его практике и его теоретическом осмыслении.

В пылу полемики, однако, иным теоретикам стало казаться, что дизайн — всеобъемлющая деятельность, вобравшая в себя инженерию и искусство, социологию и психологию, экономику и гигиену и т. д. Каких только знаний, умений и навыков не требовали тогда от дизайнера. Границы профессии расплывались, трудно было сформулировать ее предметную область. Деятельность дизайнера, писал в те годы К. Кантор, «это не только непосредственное участие в проектировании изделия; это — составление обзоров существующих изделий и условий их производства; это — разработка рекомендаций по применению иных конструкционных материалов или способов производства с учетом ресурсов и возможностей данной отрасли»<sup>1</sup>.

Неизбежно возникали вопросы. Почему таким всеобъемлющим специалистом должен стать человек с преимущественно художественным образованием? Как присущий дизайнеру и формируемый всей системой его подготовки преимущественно художественный способ мышления соотносится с различными требованиями дискурсивного познания, предъявляемыми человеку столь широко очерченной сферой деятельности? У В. Ляхова были справедливые основания спросить, что это за специалист о семи пядей во лбу? <sup>2</sup>.

<sup>1</sup> К. Кантор. Художник-конструктор в промышленности, «Коммунист», 1965, № 2, стр. 52.

<sup>2</sup> См.: В. Ляхов. В чем же специфика художественного конструирования?, «Техническая эстетика», 1965, № 11, стр. 2.



К. Кантор тогда считал, что появление функции художника-конструктора есть очередной, последовательный этап специализации инженера, вызванный техническим прогрессом производства<sup>3</sup>.

Почему же «специализация инженера» повлекла за собой включение художника в процесс промышленного проектирования? Почему художника, а не другого специалиста? К. Кантор объяснял это так. Усложнение производства ведет ко все большему проникновению в него научных знаний, к использованию многочисленных методов, приемов и рекомендаций, вытекающих из достижений науки. Конструкция и функции, внутреннее устройство и внешний вид — все это в современных промышленных изделиях, как никогда раньше, детерминируется данными науки. И это справедливо не только для технических предметов — машин, приборов, инструментов. Научный подход все более распространяется на производство предметов быта. Но как бы ни увеличивалось число наук, вовлекаемых в процесс промышленного проектирования, и как бы ни детализировались научные рекомендации, их сумма сама по себе не обеспечивает создания целостного предмета и целостной предметной среды. Научные рекомендации должны быть интегрированы деятельностью проектировщика, в сознании которого должен родиться целостный предметный образ, материализующийся в проекте с помощью тех или иных знаковых средств. Целостность — специфика эстетического освоения. Фантазия, интуиция позволяют человеку схватить целое раньше части, усмотреть в единичном явлении его всеобщий характер. Это и есть одна из особенностей художественного мышления, полнее чем у других развитая у художника<sup>4</sup>.

Эти соображения, бесспорные сами по себе, вряд ли удовлетворительно объясняли, почему оказалось недостаточно инженерного проектирования, и почему на определенном этапе промышленного развития художник-конструктор включался в проектную деятельность.

Эстетические потребности существовали у человека всегда, и всегда они предъявляли свои требования к предметному миру. Почему на каком-то этапе своего истори-

<sup>3</sup> К. Кантор. Художник-конструктор в промышленности, «Коммунист», 1965, № 2, стр. 53.

<sup>4</sup> Там же, стр. 54.



ческого развития люди отказались (или вынуждены были отказаться) от целостности предметной среды, т. е. поступились своими эстетическими потребностями, и почему эти потребности властно заявили о себе, активизировались в пору современного промышленного развития, в условиях современной научно-технической революции?

То обстоятельство, что творческий труд художника-конструктора широко используется и в капиталистической, и в социалистической промышленности, не дает оснований для признания детерминированности этого явления некоей универсальной человеческой потребностью, вынесенной за сферу социальных отношений. Действительно, присущая человеку потребность в структурной организованности предметного мира как одно из проявлений его эстетических потребностей, не помешала в определенную эпоху процессу дезинтеграции технического и художественного творчества и, следовательно, не одна лишь эта потребность предопределила их интеграцию в современных условиях. Причины этого процесса лежат глубже, они находятся в недрах социального развития противоположных общественных систем современности и многие из этих причин подвергнуты обстоятельному анализу в более поздних работах К. Кантора, а также в трудах других теоретиков дизайна.

Объясняя появление дизайнера в промышленности необходимостью интегрировать в целостном образе рекомендации современных наук, нельзя понять, почему же все-таки дизайнер призван еще и заниматься «составлением обзоров и разработкой рекомендаций»? Не рациональнее ли ему, как и инженеру-конструктору, получать все подобные сведения от других специалистов, деятельность которых также сопряжена процессу проектирования?

### **Творческое сотрудничество инженера-конструктора и дизайнера в процессе промышленного формообразования**

Проблема сотрудничества инженера-конструктора и дизайнера в процессе проектирования интересует многих авторов, пишущих о дизайне, тем не менее работ, посвященных ее обстоятельному анализу, пока еще мало. Среди немногих исследований на эту тему привлекает внимание



статья Л. Переверзева<sup>5</sup>, предлагающего свою трактовку взаимоотношения дизайна с научно-техническим и художественным творчеством.

Выделение дизайна как качественно-определенной деятельности, как особого вида профессиональной активности человека предполагает анализ разнообразных задач, которые решаются в процессе этой деятельности. Согласимся с Л. Переверзевым, что все многообразие таких задач можно разделить на два больших класса.

Первый класс задач связан с проектированием звеньев, согласующих технические устройства с человеком, деятельность которого включена в систему «человек — машина» или «человек — вещь». Второй класс задач связан с информационно-коммуникативными аспектами дизайна, с функционированием вещей в системе социально-культурной коммуникации.

Решение задач каждого из указанных классов предполагает использование в процессе проектирования таких методов и приемов, которые связаны с художественной подготовкой специалиста, близки художникам.

Рассмотрим подробнее задачи первого класса.

Как возникла потребность в деятельности, дополнительной к инженерному проектированию, призванной создавать согласующие устройства между техническим объектом и человеком? В чем качественное своеобразие этих устройств и почему с их проектированием не может справиться инженер?

Исторический процесс разделения труда predetermined программу инженерного образования и правовой статус инженера на производстве. В учебном заведении будущего инженера знакомят с комплексом общих физико-математических дисциплин и специальных технических наук, выбор которых определяется предполагаемым использованием его труда в той или иной отрасли промышленности. Науки о человеке — физиология и психология — не включаются в учебные планы технических вузов. Получая знания об устройстве и функционировании машин, инженер не интересуется, как считает Л. Переверзев, человеческим окружением, в котором эти машины эксплуати-

<sup>5</sup> Л. Переверзев. Научно-техническое и художественное начало в дизайне, «Вопросы технической эстетики», вып. 2, М., Изд-во «Искусство», 1970.



руются. Инженер смотрит на машину как на относительно изолированную техническую систему. Изменяя структуру машин, меняя их параметры и характеристики, он добивается от них лишь нужной функциональности. «Функциональные свойства описываются в терминах взаимодействия активной части машины и преобразуемого с ее помощью вещества или энергии, но не в терминах взаимодействия системы «машина» и системы «человек»... Для традиционного инженера объектом проектирования выступает не предметная среда человека и даже не отдельные ее элементы, а новая квазизамкнутая система, характеризующаяся набором четко определенных структурных параметров и рядом не явных, но как бы само собой разумеющихся функциональных свойств»<sup>6</sup>.

Основные усилия инженеров направлены на увеличение производительности и надежности работающих механизмов. По мере усложнения механизмов и машин, увеличения скорости, повышения информационной емкости каналов связи и в силу других обстоятельств, связанных с условиями современной научно-технической революции, человек оказался самым уязвимым звеном функциональной системы, в которую он бывает включен.

Проектирование современной техники предполагает поиски определенного рода согласующихся устройств между человеком и технической системой, которые обеспечили бы повышение надежности «человеческого звена» единой функциональной системы.

В зависимости от характера техники (механические, энергетические, транспортные или информационные системы) надежность «человеческого звена», «совокупного рабочего механизма»<sup>7</sup> оказывается связанной не только с экономической эффективностью последнего, но может оказаться определяющим условием его нормального функционирования. Относительная ненадежность этого звена предопределяется физическими и психическими возможностями человека.

<sup>6</sup> Л. Переверзев. Научно-техническое и художественное начало в дизайне. «Вопросы технической эстетики», вып. 2, стр. 143.

<sup>7</sup> Так, Г. Н. Волков предлагает именовать самодействующую систему, составленную из орудий производства (технического устройства) и человека как исполнителя технических функций (См.: Г. Н. Волков. Автоматизация — новый исторический этап развития техники, «Вопросы философии», 1964, № 6).



Быстродействие «человеческих звеньев» современного совокупного рабочего механизма во многих случаях оказывается совершенно не соответствующим скоростям сверхзвуковых самолетов, мчащихся поездов, интенсивности изменения параметров современных энергетических систем.

Требования, предъявляемые человеку, включенному в качестве подсистемы в совокупный рабочий механизм, оказываются порою настолько превосходящими допустимые для него сенсорные и физические нагрузки, что без специального проектирования дополнительных согласующихся звеньев между техническим механизмом и связанным с ним человеком, вся система либо снижает свою экономическую эффективность, либо, в крайних случаях, разрушается, порою с катастрофическими последствиями.

Практика современного промышленного проектирования построена таким образом, что проектировщиком согласующего звена между человеком и вещью (машиной), является дизайнер. Его участие в процессе проектирования в значительной мере обусловлено необходимостью обеспечить телесный или информационно-знаковый контакт предмета с человеком, разработать те стороны объекта, которые взаимодействуют со всей психосоматической сферой человека.

Дизайнер — специалист по проектированию согласующего звена между инженерными конструкциями и человеком-потребителем<sup>8</sup>.

Дизайнер не причастен к процессу технического проектирования, который и в современных условиях остается суверенной областью деятельности инженера. Но зато инженер, по мнению Л. Переверзева, якобы абсолютно не подготовленный к решению вопросов, касающихся деятельности связи человека с предметом, полностью уступает эту сферу дизайнеру. Такова реальная, практически определившаяся «конвенция» относительно распределения сфер промышленного проектирования.

Практика действительно такова, но здесь ли лежит граница между инженерной и дизайнерской деятельностью? Действительно ли инженер не причастен к созданию «согласующих звеньев» и состоит ли специфика дизайнера в проектировании этих звеньев?

<sup>8</sup> См.: Л. Б. Переверзев. Указ. соч., стр. 163

Для  
надея  
ботат  
нута  
Форм  
влияют  
что в  
финанс  
главн  
В лит  
конструк  
забота о  
для ин  
ориентир  
только ру  
В про  
требовал  
составля  
ко и сего  
то поиск  
производ  
дизайнер  
дится учи  
мы, если  
веком.  
Разум  
природно  
Тем не ме  
наклады  
метного  
честве се  
ся. Совет  
ресует д  
зайнера.  
О том  
человека, р  
ров — один  
вания маши  
требования  
физиология  
создавая м  
(См.: А. С  
руирования



Для реализации инструментальных функций инженер наделяет вещь технической формой. Но вещь должна работать в контакте с человеком. Это предъявляет дополнительные требования к форме. Возникает особый аспект использования вещью — удобство.

Форму, отвечающую таким требованиям, условно называют «утилитарной». Утилитарность формы означает, что вещь ориентирована на антропометрические и психофизиологические характеристики человека, что она «согласована» с его биологическими параметрами.

В литературе по дизайну особенности художественно-конструктивного поиска зачастую так и понимаются, как забота об удобстве. Даже красота промышленного изделия иной раз выводится из подобной натуралистически ориентированной потребности: «чтобы было «удобно» не только руке, но и глазу».

В прошлом поиск утилитарной формы, поскольку это требовалось для нормального функционирования вещи, составлял предмет забот инженера-конструктора<sup>9</sup>. Однако и сегодня инженера не всегда можно избавить от этого поиска. Далеко не во всех областях промышленного производства эта сфера — суверенное поле деятельности дизайнера. Биологические особенности человека приходится учитывать даже при поиске чисто технической формы, если вещь предназначена работать в контакте с человеком.

Разумеется, подход к человеку как к биологическому природному объекту носит весьма условный характер. Тем не менее, природные характеристики человека всегда накладывали свои ограничения на формирование предметного мира, и инженер в своем чисто техническом творчестве сегодня, как и прежде, не может с ними не считаться. Совершенно верно, что в автомобиле инженера интересует двигатель и шасси, а кабина — предмет забот дизайнера. Но, проектируя двигатель и шасси, приходится

<sup>9</sup> О том, что инженер-конструктор должен учитывать особенности человека, работающего в контакте с машиной, писал еще А. Сидоров — один из основоположников отечественной школы конструирования машин. В его научном наследии перед инженером поставлены требования: конструировать оборудование с учетом анатомических, физиологических и психологических возможностей рабочего-оператора, создавая машину — всегда помнить, что управлять ею будет человек. (См.: А. Сидоров. Основные принципы проектирования и конструирования машин, М., Изд-во «Макиз», 1929).



учитывать, что в автомобиле будет ездить человек, что двигатель должен управляться технической системой, рассчитанной на доступную человеку мышечную нагрузку, что наращивание скорости не может быть выбрано произвольно — не любые, а строго ограниченные ускорения безболезненно переносит организм человека; что шасси должно обеспечить амортизацию, исключающую чрезмерные вибрации и т. д. Проектируя радиоприемник, инженеру приходится заботиться не только об оптимальной избирательности, чувствительности и т. п. независимых от человека технических характеристиках, но и ориентировать ряд технических параметров на биологические возможности организма. Так, оптимальный для человеческого восприятия акустический выход приемника постоянно остается предметом забот инженера.

Деятельность инженера-конструктора сегодня, как и прежде, в «додизайнерскую эру», нельзя абсолютно отвлечь от связи человека с машиной, с вещью. Ошибочно полагать, что подобные связи стали учитываться лишь в условиях современной научно-технической революции, с появлением новых наук о человеке и технической эстетики<sup>10</sup>. Но, разумеется, сведения о психофизиологических особенностях человека, которыми в прошлом пользовался инженер, далеко не всегда были научно обоснованы. Часто они выбирались эмпирически или интуитивно.

Сегодня такие сведения поставляются проектировщику целым комплексом специальных наук. Тем не менее, нельзя ожидать от них исчерпывающих характеристик человека, которые были бы до конца и строго формализованы, доступны чисто инженерной обработке. Отсюда и возникает потребность воспользоваться при создании согласующих устройств методами творчества, присущими художнику.

Четкое разграничение особенностей технико-конструкторской и художественно-конструкторской деятельности осложняется тем, что психологическая сторона конструкторской

<sup>10</sup> «Мы всегда создаем системы «человек — машина», — обосновано пишет Г. П. Щедровицкий, — хотя проектировали мы до сих пор только машинную часть этих систем. (Г. П. Щедровицкий. «Человек и деятельность в инженерно-психологических исследованиях». В кн.: «Проблемы инженерной психологии», вып. I, М., 1971, стр. 120). Однако, проектируя машинную часть, инженер неизбежно, пусть эмпирически, учитывает второе слагаемое этой системы.



торской деятельности, соотношение в ней творческих и формализованных элементов все еще мало исследованы и совершенно не учитываются при описании общих требований к квалификации конструкторов. Так, например, инструкция Государственного Комитета Совета Министров СССР по вопросам труда и заработной платы, определяя наиболее общие умения, нужные конструктору первой категории, совершенно не отражает творческой стороны конструкторской деятельности.

Чтобы сравнить деятельность инженера-конструктора и художника-конструктора, очень важно как раз выяснить творческую сторону инженерно-конструкторского труда, т. к. именно в области творчества проходит этот наименее ощутимый водораздел. Никакого исследования не требуется, чтобы сказать, что инженерный труд включает больше формализованных элементов, больше тяготеет к алгоритмизированной деятельности, чем деятельность художника. Однако констатация этого положения не внесет ничего нового и не приблизит нас к пониманию рассматриваемой проблемы.

Чтобы понять, почему поиск новой предметной действительности, создаваемой средствами современного промышленного производства, потребовал использования художественной деятельности и вызвал появление в сфере проектирования новой специальности, следует сопоставить не механические, а творческие стороны той и другой деятельности. Тем более неправомерно противопоставление инженерной деятельности, как якобы алгоритмизированной, деятельности дизайнера, будто бы всецело творческой. Утверждение того, что деятельность инженера-конструктора включает в себя творческие компоненты, вряд ли требует доказательств. Отрицая это положение, мы не могли бы объяснить процесс изменения и усложнения промышленной продукции — не только процесс эволюционного совершенствования в мире вещей, произведенных индустриальным путем, но и процесс скачкообразных качественных преобразований их функций и формы, который проявлял себя на протяжении длительного периода промышленного развития, задолго до появления профессии художника-конструктора.

При сопоставлении труда художника-конструктора и инженера-конструктора важно дифференцировать особен-



ности технико-конструктивной деятельности по степени выявления в ней творческого начала.

Инженерное конструирование — интегральное понятие, включающее в себя деятельность разных по степени проявления творческих начал квалификационных групп. Попытка такого дифференцирования предпринята лишь в самое последнее время. Так, Б. М. Ребус и Ю. Г. Крон, например, различают три квалификационные группы инженеров-конструкторов<sup>11</sup>. В первую группу входят конструкторы, способные решать задачи, связанные с творческим поиском, с необходимостью двигаться по неизведанным путям, когда отсутствуют аналоги, на которые можно было бы ориентировать решение той или иной конкретной задачи. Умения, которыми должны отличаться работники этой группы, органически связаны с проявлением психических характеристик личности конструктора. К этой квалификационной группе, как правило, принадлежат руководители конструкторских коллективов и проектов. Конструктор высшей квалификации должен уметь оценить перспективность предпринятой разработки, эксплуатационные качества, технологичность, надежность, ремонтоспособность и другие параметры проектируемого изделия, уметь разрабатывать технические задания, технический и рабочий проект, давать общую компоновку и т. д. Вместе с этим от него требуется наличие таких психологических черт, как способность проводить умственный эксперимент, оперирование образами объектов, находящихся в статическом и динамическом состоянии.

Вторая группа конструкторов решает задачи, характеризующиеся наличием прототипа в технике. Творческий поиск здесь представлен более скупо, чем в деятельности первой группы. Конструкторы второй группы занимаются разработкой технических проектов механизмов, отдельных узлов, кинематических схем и т. д. по утвержденному техническому заданию.

Конструкторы третьей группы занимаются, как правило, детализацией по сборочным чертежам. Творческого поиска от этой группы конструкторов не требуется. Но

<sup>11</sup> Б. М. Ребус, Ю. Г. Крон. Психологический анализ качественных категорий конструкторского труда, Сб. «Психологические проблемы трудовой деятельности и трудового обучения», Ставрополь, 1971, стр. 57—59.



они должны мысленно определить функциональное значение деталей и их связи, представлять в пространстве сборочный чертеж, оперировать образами технических объектов, находящихся в статическом состоянии.

Когда мы сравниваем труд дизайнера с деятельностью инженера, в приведенной классификации нас интересует главным образом первая и вторая квалификационные группы. Поэтому нам представляется малоубедительными характеристики, которыми Л. Переверзев наделяет инженера: «Инженеры всегда стараются свести к минимуму возможный риск и опираются лишь на те решения, которые достаточно хорошо зарекомендовали себя на практике. Отсюда же возникает консервативная тенденция традиционного инженерного мышления — препятствие, преграждающее дорогу столь многим дизайнерским предложениям»<sup>12</sup>. Л. Переверзев пишет, что традиционное инженерное проектирование старается по-возможности избегать творческих идей.

Противопоставление инженера и дизайнера в подобной плоскости вряд ли может оказаться полезным при попытке понять характер их взаимоотношений, да и мало соответствует истине. Диплом и профессиональные навыки дизайнера не превращают его автоматически в передового, смелого и дерзающего новатора, как и профессия инженера не накладывает на человека клейма консерватора и рутинера<sup>13</sup>. Морально-психологические, как и социально-мировоззренческие, характеристики людей дифференцируются не в профессиональной плоскости. В доказательствах это положение вряд ли нуждается. Достаточно вспомнить, как отрицательно сказался аналогичный метод дифференциации людей в нашей литературе, театре, кино, где отрицательные персонажи рекрутировались авторами из небольшого перечня определенных профессий (работник торговли, завхоз, управдом и т. п.).

<sup>12</sup> Л. Переверзев. Научно-техническое и художественное начало в дизайне, «Вопросы технической эстетики», вып. 2, стр. 170.

<sup>13</sup> Художник-прикладник и дизайнер Б. Смирнов, чей практический опыт позволяет считать его мнение достаточно авторитетным, пишет по этому поводу: «Хотелось бы сказать — художник ищет смелее, но это неверно: смелость инженера, как и художника, одинаково необходима для решительного отхода от привычного, устаревшего и, в конце концов, для совместного нахождения нового».

(Б. Смирнов. Художник о природе вещей, Л., Изд-во «Художник РСФСР», 1970, стр. 129—130).



а «голубым героям» отводилась своя, строго определенная сфера профессиональной деятельности.

Инженерные методы решения новых задач, не имеющих аналога по своей формулировке, часто бывают связаны, как справедливо отмечает Л. Переверзев, с расчленением главной задачи на ряд более простых, стандартных, у которых есть алгоритмизированное решение. Однако причина этого кроется не в «неизбежной рутинности» инженерного мышления, а в особенности технико-конструктивного творчества, опирающегося, главным образом, на общенаучные методы анализа и синтеза, на дискурсивное, понятийно-логическое мышление. Поэтому утверждение о рутинности и консервативности мышления инженера столь же не обосновано, как и наделение подобными характеристиками мышления ученого.

Разграничение деятельности инженера и дизайнера во все и не требует выхода в эту логически неоправданную плоскость их сопоставления. Опыт привлечения дизайнера к проектированию новых промышленных изделий, по своим орудийно-эксплуатационным функциям более совершенных, чем существующие, показал, что участие в этой работе художника действительно приносит ощутимый эффект. Объяснение этого вовсе не нуждается в наделении профессии инженера-конструктора негативными характеристиками.

Для согласования машинного (вещного) и человеческого факторов проектировщику нужна достаточно полная информация, характеризующая основные параметры и поведение этих взаимосвязанных элементов системы. Информацию о машинах конструктор черпает в «выходных» данных многих естественных и прикладных наук. С данными о человеке, как резонно отмечает Л. Переверзев, положение намного сложнее. Человек — одна из самых сложных систем, попытки уподобить его машине дискредитировали себя и теоретически и практически: теоретически — с крахом механицистских направлений в философии, практически — с дискредитацией тейлоровско-фордовских концепций в их приложении к современному индустриальному производству. Не только психофизическое поведение человека, но и его антропометрические характеристики и огромное число степеней свободы его мускульного поведения, с трудом поддаются формализо-



ванному описанию и знаковой фиксации<sup>14</sup>. К изучению человека нельзя подходить как к машинно-функционирующему организму — такой подход не дает достоверных знаний. Хорошо об этом сказал американский ученый А. Чапанис: «Назовите, если хотите, человека машиной, но не недооценивайте его как предмет исследования. Он не линейная машина, машина с программой, которую вы не можете узнать; машина, непрерывно меняющая свою программу и не сообщающая вам об этом, машина, по-видимому, особенно подверженная случайным помехам, машина думающая, имеющая ко всему соответственные отношения и эмоции; машина, которая может пытаться перехитрить вас в ответ на ваши попытки разобраться почему она «тикает» (последнее, к сожалению, часто ей удается)»<sup>15</sup>. Уже в силу самого факта наблюдения за человеком его состояние может непредвиденно измениться.

Оптимальное функционирование сложной системы «человек — машина» предполагает такое взаимодействие двух составляющих ее элементов, которое удовлетворяло бы одновременно и человеческим, и техническим требованиям. Критерии оптимальности при предъявлении к системе столь различных требований далеко не всегда совпадают.

С технической точки зрения система должна обладать определенной степенью надежности. Самым ненадежным элементом в этой системе оказывается человек, которого нельзя «запрограммировать» для выполнения одной лишь узко специализированной функции. Возникает необходимость поиска таких согласующих звеньев между человеком и машиной, которые повысили бы надежность всей системы за счет передачи техническим устройствам функций, с которыми человек в силу ограниченности своих физических и нервно-психических возможностей справляется недостаточно эффективно.

Подход к системе «человек — машина» с позиций работающего человека означает поиск таких оптимальных условий, которые продиктованы требованиями гуманизации труда, активизации в нем творческих элементов, а ■

<sup>14</sup> Л. Переверзев. Научно-техническое и художественное начало в дизайне, «Вопросы технической эстетики», вып. 2, стр. 175.

<sup>15</sup> Цит. по кн.: «Проблемы инженерной психологии», вып. I, М., 1971, стр. 47.



конечном счете, реализации одной из магистральных задач коммунистического строительства — создания предметных условий труда, способствующих его превращению в первую жизненную потребность. И в первом, и во втором случае, несмотря на различие конечных целей, решение задачи предполагает проектирование материальных компонентов производственного процесса с учетом рекомендаций инженерной психологии и эргономики, психофизиологии, гигиены труда и некоторых других дисциплин.

Истоки эргономики восходят к первым шагам научной организации труда, связанным с именем американского инженера Ф. Тейлора и его последователя Ф. Джилберга. Ленинская оценка тейлоризма сохраняет свою актуальность и по сей день, когда мы стремимся разобраться в социальной сущности эргономики и рационально использовать ее в проектной практике социалистической промышленности. Как известно, В. И. Ленин считал, что система Тейлора «соединяет в себе утонченное зверство буржуазной эксплуатации и ряд богатейших научных завоеваний в деле анализа механических движений при труде, изгнания лишних и неловких движений, выработки правильнейших приемов работы, введения наилучших систем учета и контроля и т. д.»<sup>16</sup>. Эти научные завоевания, считал Ленин, могут оказаться весьма полезными для организации труда, освобожденного от буржуазной эксплуатации в условиях молодой советской республики.

Совершенно очевидно, что их качественно новое развитие на основе эргономики представляет собой важную базу для современной научной организации социалистического труда в целом и для проектирования материальных условий человеческой деятельности в частности. Однако следует всегда строго дифференцировать те позитивные моменты, которые содержатся в результатах исследований, от претензий буржуазных идеологов выдать их за проявление и якобы наглядное доказательство заботы современного капиталистического производства о «гуманизации» труда.

Гуманизация труда не решается одними лишь техническими средствами, не базируется на закономерностях одних лишь естественнотехнических наук и даже таких

<sup>16</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 36, стр. 189—190.



непосредственно связанных с человеком, как весь комплекс психологических наук. «

Проблема гуманизации труда должна быть понята как составная часть формирования всесторонне развитой личности, она предполагает обращение к наукам об обществе и познание более сложных, социальных закономерностей, требует социальных преобразований с учетом этих закономерностей. Как бы ни совершенствовалась техника, как бы ни создавалась «гармония» между функциями машин и биологическими возможностями организма — личность труженика требует большего. Достижение подлинной гармонии человека и его труда, человека и мира вещей, среди которых он живет и которыми пользуется, есть следствие условий социального развития и оно не сводится к функциональному взаимоотношению человека с машиной, с вещью. Поэтому абсолютно беспочвенны попытки выдать различного рода совершенствования производственного процесса как реализацию «гуманных» устремлений современного капитализма. Марксистская наука достаточно полно разоблачила подобные тенденции «неокапитализма», вскрыла кроющиеся за ними установки на более утонченную, изощренную маскировку существа капиталистической эксплуатации<sup>17</sup>.

Оптимальное использование техники возможно лишь при ее освобождении от ограниченностей, накладываемых физическими и психическими свойствами человека на характеристики технических систем, с другой стороны, гармоническое развитие личности связано с освобождением человека от слепого подчинения технической системе. Поэтому решение инженерно-психологических задач, направленных на максимальное сближение характеристик техники и человека, на достижение «симбиоза» человека и техники становится неотъемлемой стороной процесса проектирования, связанного с современным социалистическим производством.

Если бы комплексное изучение человека многими специальными науками (инженерная психология, эргономика, антропометрия, психометрия, психофизиология, психофизика и т. д.) способно было бы дать инженеру доста-

---

<sup>17</sup> Более подробно об этом см. в нашей монографии: Л. Безмоздин. Технический прогресс и эстетика труда, Ташкент, Изд-во «ФАН», 1968.



точно точные знания о своем объекте, проблема оптимального согласования человеческого и машинного факторов по критериям оптимальной надежности, максимальной производительности и удобства (но только по этим критериям) могла бы решаться на уровне инженерного конструирования.

Инженерная психология и эргономика действительно поставляют все больше и больше знаний о возможностях человека как компонента системы управления внешним объектом или системой объектов. Однако для этого производится «разложение» человека на составные компоненты-органы, которые выделяются в соответствии с техническими требованиями. «В качестве компонентов рассматриваются глаз и ухо — но как приемники информации, мозг — но как вычислительная машина, устройство по переработке информации и генерирования решений, рука — но как орган управления и т. д.»<sup>18</sup>.

Человек в таком исследовании превращается в конгломерат механически выделенных компонентов, в нем хотят увидеть сумму некоторых знакомых по технике элементов, привычных для инженера, осуществляющего, по выражению М. Бобневой, проектирование-сборку<sup>19</sup>. Но человек не «конгломерат», и даже не машина, меняющая свою программу, а крайне сложная целостная система. Поэтому рекомендации, рецепты, требования, нормали, найденные в комплексе наук, связанных с инженерной психологией и эргономикой, поневоле носят ограниченный характер, оказываются полезными лишь для решения узкого класса технических задач, в связи с которыми они и были получены при экспериментальных исследованиях человека. Таблицы, схемы, цифровые данные и другие материалы, которые поставляют эти науки, успешно используются инженером при проектировании технических систем, где человек — органический, психофизиологический элемент системы. Но уже сам факт поразительной изменчивости и сложности человеческих состояний ставит предел использованию подобных формализованных данных, даже при поисках оптимальной надежности. Отсюда следует, что инженер-конструктор в состоянии обеспечить

<sup>18</sup> М. Бобнева. Инженерная психология и дизайн, «Вопросы технической эстетики», вып. 2, стр. 281.

<sup>19</sup> Там же.



согласование машины с человеком лишь до определенного порога, переступить за который ему всегда мешает ограниченность научной информации. Вместе с тем интуитивные приемы инженерного творчества, эвристическое начало, присущее деятельности инженера, здесь тоже оказываются мало эффективными, так как рождаются они, как известно, на основе предыдущего расчлененного опыта, а опыт этот у инженера строится на оперировании другого рода объектами — интуиция инженера способна восполнить неполноту информации о технических компонентах системы «человек — вещь», но она не поможет ему компенсировать недостаток информации о человеке.

Таким образом, человек, как психофизиологическая система, уже накладывает ограничения на инженерное проектирование, ставит известные границы применимости его методов.

На уровне такого подхода к человеку использование художественных методов в проектировании может найти себе теоретическое обоснование, хотя, как мы покажем далее, коренное различие задач дизайнера и инженера следует искать не на этом, а на более высоком социальном уровне, где человек рассматривается в его истинной сущности — как совокупность общественных отношений. Художник-конструктор, интуиция которого, по справедливому определению Л. Переверзева, «вырастает из опыта изучения и моделирования статики и динамики такой сложной системы, как человеческое тело»<sup>20</sup>, призван доступными ему методами компенсировать дефицит необходимой для проектирования информации о человеке.

Опыт художественного моделирования человеческого тела строится на непосредственном контакте художника с тем материалом, в котором это моделирование совершается. Несомненно, что подобный контакт — есть один из важных моментов, предопределяющих специфику творчества художника.

Контакт с материалом столь же необходим художнику для получения моделируемой формы, как гимнасту контакт со снарядом, на котором он упражняется и добивается определенных спортивных достижений. Какой бы совершенной ни была кинематограмма действий спортсмена,

---

<sup>20</sup> Л. Переверзев. Научно-техническое и художественное начало в дизайне, «Вопросы технической эстетики», вып. 2, стр. 178.



как бы полно она ни описывала траекторию движений тела гимнаста, одного описания никогда не будет достаточно для овладения техникой даже самых элементарных упражнений, если отсутствует телесный контакт с внешней для человека физической реальностью.

Аналогия между гимнастом и художником весьма, разумеется, вольная, и все же она позволяет лучше осознать тот вклад, который может быть привнесен художником, когда проектируются согласующие устройства между вещественными и человеческими элементами современных технических систем.

Для построения графического эскиза или объемной эскизной модели вещи (органа управления машиной, информационного прибора) конструктору подчас приходится включаться в «предлагаемые обстоятельства» предметной ситуации, вырабатывать в себе специфические для художественного освоения мира эмоционально-психологические установки («соучастие», «перенесение», «уподобление» и т. д.). Художественный графический эскиз или скульптурная модель избавляют в этом случае от необходимости ограничиваться одной лишь мысленной ориентацией в пространственной ситуации. Вместо логического описания замысла с помощью графических знаковых средств, традиционных для инженерного проектирования, дизайнерская эскизная модель дает прямое пространственное решение задачи.

Уже отмечалось, что оптимальное согласование управляемых и выходных органов машины с человеком должно быть ориентировано не только на вещественно-энергетические параметры системы, но и на информационные. Иначе говоря, сколь бы рационально ни были сконструированы управляющие органы в смысле их согласованности с антропометрическими характеристиками человека, как бы ни были они «экономичны» в смысле расходования на манипуляции ими мускульной энергии человека, система в целом будет достаточно надежной и эффективно функционирующей лишь в том случае, когда столь же оптимально человек будет получать, декодировать, осознавать поступающую к нему от технической подсистемы информацию и принимать на ее основе решения, позволяющие активно регулировать функциональный процесс. Проектирование информационных устройств, оптимизирующих способы включения человека в техническую комму-



никативную систему, производится на основе рекомендаций инженерной психологии. В этом проектном процессе могут почти на равных правах участвовать и инженер-конструктор и дизайнер. Приоритет того или другого определяется способом передачи информации от машины к человеку и технической сложностью самого устройства.

Касаясь здесь вопроса о сопричастности дизайнера к моделированию информационных процессов, мы пока имеем в виду лишь ту информацию, которую можно назвать рабочей или служебной. Специфичность ее состоит в том, что она адресуется человеку, выступающему как биопсихический «машинно-функционирующий» объект, заменить который машиной пока еще нельзя.

Когда человек выступает приемником такого рода информации, с проектированием информационных устройств, в принципе, может справиться инженер, получив формализованные рецепты и рекомендации инженерной психологии, используя закономерности теории информации и семиотики. Однако в реальной практике проектирования к работе над такими информационными устройствами привлекается художник-конструктор. Это объясняется не только отмеченной ограниченностью тех сведений о человеке, как приемнике информации, которые сегодня может передать проектировщику инженерная психология, но и тем обстоятельством, что человеку в экстремальных условиях, в условиях высокой сенсорной нагрузки, вовсе не безразлична знаковая форма сигнала, которую он получит от информационного устройства. Так, говоря об условиях работы оператора в современных автоматизированных системах управления (АСУ), В. П. Зинченко, В. М. Мунипов пишут: «Оператор АСУ находится в изолированном мире — мире знаков, кодов, моделей, символов. Он лишен возможности непосредственно воспринимать управляемые объекты, которые удалены от него или опасны для наблюдения. Но оператор хорошо знает объекты управления и понимает свою ответственность. Получается своеобразный, впрочем, психологически понятный парадокс. Эмоциональные переживания оператора иногда доходят до состояния аффекта или стресса, но источником этих состояний является не реальный мир объектов, а некоторая информационная модель этого мира. Такая особенность источника информации в ряде случаев может приводить к гипертрофии возникающих



состояний, к преувеличению (или преуменьшению) реальной угрозы.

В любой модели, особенно лаконичной, созданной при помощи разнообразных выразительных средств — формы, цвета, символики и т. п., имеется некоторая неопределенность, создающая потенциальную возможность более сильного воздействия на эмоциональную сферу человека, чем воздействие реального мира»<sup>21</sup>. Поэтому характер информационной модели, форма, цвет, символика, которые в ней представлены, могут стать фактором весьма активного воздействия на психику человека. Их выбор и разработка с помощью художественных методов могут оказаться крайне полезными.

Создание технических устройств для передачи рабочей информации оказывается такой же пограничной областью совместных творческих поисков инженера и дизайнера, как и проектирование органов управления технической системой. Информационные устройства часто бывают конструктивно выполнены заодно с управляющими органами, скомпонованы и смонтированы как единые пульты управления техническими системами.

Информация, которую именуют рабочей, не ограничена тем, что поступает к человеку от различных информационных приборов при управлении машиной или сложной технической системой. Любые средства знаковой коммуникации, направленные на эффективное использование различных материальных объектов в их орудийно-эксплуатационных функциях, способствующие функциональной ориентации человека в пространстве и во времени, есть средства, несущие рабочую информацию. К таким информативным средствам будут относиться разного рода символические изображения, надписи, указатели, графические схемы движения транспорта, географические карты, циферблаты и шкалы информационных приборов, световая сигнализация, регулирующая уличное движение и т. п. Неотъемлемой особенностью знаков рабочей информации является их жестко установленная семантика, такие знаки должны нести только присущее им значение, они не допускают полисемантичности, расплывчатости значения и смысла. Для того, чтобы рабочая информация надежно поступала к человеку, которому она предназна-

<sup>21</sup> Основы методики художественного конструирования, стр. 32.



чена, последнему, естественно, должен быть хорошо известен код, принятый в данной знаковой системе<sup>22</sup>. Форма знака в этом случае не столь существенна, ее выбор определяется лишь требованиями его оптимального восприятия. Так, в принципе безразлично, каким цветом будет закодирован сигнал уличного светофора «путь закрыт». Однако любая система регулирования уличного движения пользуется для передачи этого значения красным цветом, т. к. в силу определенных физических закономерностей он лучше других воспринимается зрением человека и в условиях плохой видимости в большей мере, чем любой другой цвет, обеспечивает передачу сигнала. Зеленым цветом закодирован сигнал «путь свободен» потому, что он наиболее контрастный к красному и может быть от него дифференцирован.

Знаки рабочей информации не претендуют на пробуждение каких-либо эмоций при их восприятии, особенно эстетических. Поэтому фигуративность и изобразительность знаков при передаче рабочей информации диктуется лишь соображениями, условно говоря, «технического порядка»: информация должна быть воспринята, значение знака должно быть безошибочно расшифровано, во многих случаях даже совершенно неподготовленным для этого человеком. Поэтому здесь используются помимо средств вербальной информации (надписей, объявлений по радио и т. д.), визуальные образы, смысл которых легко прочитывается любым непосвященным человеком. Таковы, например, ориентирующие знаки системы визуальной коммуникации, разработанной во ВНИИТЭ по заказу транспортных организаций<sup>23</sup>. Такую же роль исполняют и некоторые изобразительные образы в знаках уличного движения: бегущий ребенок означает «Внимание! — школа»; кривая линия — «поворот дороги»; голова лошади в красном круге — «проезд на лошади воспрещен» и т. д.

Разработка знаков для передачи рабочей информации ведется при активном участии художника-конструктора,

<sup>22</sup> Более подробно об актуальных для дизайна знаках, их значениях и кодах см. в гл. 5-ой.

<sup>23</sup> М. Беляева, Н. Голубкова, В. Долженков, Ю. Филеньков. Проект системы знаков для железнодорожных вокзалов, «Техническая эстетика», 1971, № 1.



однако нет никаких принципиальных ограничений для решения подобных задач инженерными методами.

И здесь, как и в случаях уже описанных, область деятельности становится смежной территорией, где совместно творят и дизайнер, и инженер. В тех случаях, когда сигналы рабочей информации передаются не с помощью сложных технических устройств (информационных приборов), ■ требуют лишь графической организации визуальных знаков, степень участия инженера-конструктора в их разработке может быть сведена к минимуму, а на долю дизайнера приходится основная творческая нагрузка.

Итак, при проектировании сложной современной техники разработку согласующих устройств между машиной и человеком, как и поиски «утилитарной формы» менее сложных вещей, следует по нашему мнению, рассматривать как сферу, где в зависимости от конкретных проектных задач может проявиться деятельность не только дизайнера, но и инженера.

Решение задач указанного класса ■ принципе аналогично и ■ буржуазном, и в социалистическом дизайне. Противоположная целевая направленность дизайна в противостоящих друг другу социальных системах современного мира при решении этого класса задач не поддается достаточно отчетливому выявлению.

С этим классом задач для дизайнера бывают связаны ■ известные, хотя и ограниченные, эстетические поиски. Информативность гармонизированной формы здесь ограничена лишь сообщением о технической содержательности вещи и о ее «первичной согласованности» с человеком.

Все это справедливо в пределах такого подхода к человеку, когда он рассматривается лишь как особое звено, включенное в систему технических устройств. Однако при всей правомерности такого подхода, когда решаются вопросы повышения функциональной эффективности системы в целом, нельзя забывать о его ограниченности. Этот подход абстрагируется от общественной природы труда и от общественной природы человека как его субъекта. Последнее обстоятельство нельзя игнорировать и в пределах отношения «человек — машина». Это отношение, в конечном счете, есть не отношение двух объектов, ■ отношение «субъект труда — орудие труда».

«Чтоб  
сравните.  
ского поз  
вить ее  
машине —  
Так стаа  
«Машин  
операций  
шению че  
открывает  
проблемы  
При пр  
мимо фак  
считаться  
с социальн  
ношения че  
в процессе  
подверженн  
стеме «чело  
ловек — ма  
гольнике «к  
Здесь у  
субъекта пр  
В этой о  
ление иссл  
микой.  
Наряду  
ной эргоном  
часто не св  
активно раз  
ющая типич  
скивающая  
эффективнос  
рассыпанны  
рах», как ме  
ванное и це  
тельности и  
и А. Н. Л  
«Коммунист», 1  
В. П. З  
блемы эргономи  
См.: К.  
ергономики, «Те



«Чтобы в проблеме «человек — техника» выйти за сравнительно узкий горизонт инженерно-психологического подхода,— пишет А. Н. Леонтьев,— нужно поставить ее иначе: нужно увидеть не в человеке машину, а в машине — овеществление сущностных сил человека»<sup>24</sup>. Так ставится проблема в нашей эргономике сегодня: «Машина, разгружающая человека от исполнительских операций, призвана способствовать выявлению и возвышению человеческих черт труда. Только с этой стороны открывается полное, то есть «человеческое» содержание проблемы человека и техники»<sup>25</sup>.

При проектировании производственной техники, помимо факторов инженерно-психологических, приходится считаться и с факторами социально-психологическими, с социальным общением людей, опосредующим взаимоотношения человека с машиной. А характер общения людей в процессе производства оказывается, в свою очередь, подверженным обратному воздействию взаимосвязей в системе «человек — машина». Именно поэтому система «человек — машина» предполагает изучение связей в треугольнике «коллектив — человек — машина»<sup>26</sup>.

Здесь уже необходима ориентация на человека как субъекта производственного процесса.

В этой ориентации дизайнеру помогает новое направление исследований, названное проективной эргономикой.

Наряду с традиционной, так называемой, коррективной эргономикой, поставляющей проектировщику набор часто не связанных друг с другом данных о человеке, активно развивается проективная эргономика, исследующая типичные формы человеческой деятельности, изыскивающая методы ее анализа, способы повышения ее эффективности и стремящаяся выдать проектировщику не рассыпанный «горох» сведений о «человеческих факторах», как метко определил В. Мунипов, а систематизированное и целостное представление о человеческой деятельности и ее типах, о присущих этой деятельности зако-

---

<sup>24</sup> А. Н. Леонтьев. Насущные задачи психологической науки, «Коммунист», 1968.

<sup>25</sup> В. П. Зинченко, В. М. Мунипов. Методологические проблемы эргономики, М., Изд-во «Знание», 1974, стр. 32.

<sup>26</sup> См.: К. Платонов, В. Даниляк. О социальном аспекте эргономики, «Техническая эстетика», 1971, № 4.



номерностях. В перспективе проективная эргономика должна будет противопоставить «машинной логике», по которой в проектной деятельности нередко оценивается человек и соответственно признается «несовершенным», «плохо устроенным» и т. д., логику человеческой деятельности, в которой способности и возможности человека получают оценку по «человеческим меркам».

Проективной эргономике предстоит выработать «человеческий язык» для описания способов функционирования человека в системе «человек — машина», ибо машинный язык оказался для этой системы совершенно непригодным.

Опираясь на такую проективную эргономику, дизайн сможет выйти на решение своих стратегических задач — создавать такую предметную среду, в которой трудовая деятельность людей будет, по словам К. Маркса, происходить «с наименьшей затратой силы и при условиях, наиболее достойных их человеческой природы и адекватных ей»<sup>27</sup>.

Ограничиться ориентацией на биопсихологические характеристики человека допустимо лишь при проектировании несложных технических изделий, простых орудий труда, оборудования. В этом случае проектировщику достаточно задать вопрос, для чего создается вещь, избирается то или иное техническое решение? Здесь еще не возникает вопроса: для кого проектируется новое средство деятельности, ведется техническая разработка? Проблема преобразования производственного процесса и всей жизненной среды в средство общественного развития человека как субъекта, как личности, при таком подходе не ставится.

В условиях научно-технической революции в странах социализма все более сужается круг проектных задач, где постановка вопроса «для чего?» оказывается достаточной. Все настоятельнее звучит вопрос «для кого?», и, следовательно, в проектном процессе роль дизайнера намного повышается. Он способен полнее, чем инженер учесть и отразить в своем творчестве социально-психологические характеристики и общественные запросы человека.

<sup>27</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 25, ч. II, стр. 387.

С поста-  
выделенный  
ляемый фун-  
культурной  
задач, к кото-  
венно-эстети-  
В свое  
вещи, думат  
«сочеловеко  
писал он, —  
а только на  
естественно  
если бы при  
как созерца  
стакан нелег  
стекла, то, ко  
Однако кто ж  
рода предмета  
обеднение жи  
ляя о задачах  
ский уже в пе  
просом, для ко  
лении», котор  
ности, ставил  
классом задач  
При решени  
циально-психол  
художественно  
глубинные разл  
дизайна.  
Вся та слож  
ляет человеку о  
ве посредством  
ведомственной  
мости вещей, к  
форму.  
Если коопера  
нера и дизайнер  
ные, полученные  
гами, то при вы  
А. В. Луна  
штейн. Опыт совр  
5 4-363



С постановкой вопроса «для кого?» связан и ранее выделенный нами второй класс задач дизайна, определяемый функционированием вещей в системе социально-культурной коммуникации. Это класс сугубо социальных задач, к которому в полной мере относится вся художественно-эстетическая проблематика дизайна.

В свое время А. В. Луначарский призывал: производя вещи, думать не только об их функции, но и иметь в виду «сочеловеков». «Всякое произведение человеческих рук, — писал он, — которое совсем не рассчитано на впечатление, а только на удовлетворение какой-нибудь потребности, естественно является бедным, т. е. более бедным, чем если бы при этом были приняты во внимание и сочеловеки как созерцатели всей окружающей среды. Если я делаю стакан нелепой пропорции из мутного и пузырчатого стекла, то, конечно, пить из него воду все-таки можно. Однако кто же не понимает, что, окружив людей такого рода предметами, от мелких до больших, мы будем иметь обеднение жизни, ее серость и безотрадность»<sup>28</sup>. Размышляя о задачах художников промышленности, А. Луначарский уже в первые годы Советской власти задавался вопросом, для кого создается вещь, беспокоился о «впечатлении», которое она способна произвести, — т. е., в сущности, ставил вопросы, которые мы связываем со вторым классом задач дизайна.

При решении задач этого класса актуализируются социально-психологические и мировоззренческие аспекты художественного конструирования, отчетливо выявляются глубинные различия буржуазного и социалистического дизайна.

Вся та сложная система информации, которая позволяет человеку ориентироваться в социальном пространстве посредством вещи, является областью, полностью «подведомственной» дизайну. Речь идет о социальной значимости вещей, которая воспринимается человеком через форму.

Если кооперация конструкторской деятельности инженера и дизайнера требовала ориентации на научные данные, полученные психологами, эргономистами, физиологами, то при выявлении и сознательном формировании

<sup>28</sup> А. В. Луначарский. Предисловие к книге: В. Волькенштейн. Опыт современной эстетики, М.—Л., 1939, стр. 15.



социально-знаковых функций вещей, дизайнер ассимилирует в своем творчестве научные данные конкретной социологии, аксиологии, этнографии, социальной психологии, экономики и других социальных дисциплин, ориентируется на человека как субъекта социальной жизни.

Характер необходимых инженеру сведений о человеке определяется главным образом биологическими параметрами. Его интересуют физические возможности, нервно-психические реакции, антропометрические характеристики человека.

Человек как субъект деятельности, как субъективный элемент производственной и общественной системы, человек как личность, как «совокупность общественных отношений» — предмет интересов дизайнера. Проектирование вещей в дизайне ведется с учетом не только материальных запросов человека, но и всех необычайно сложных, идейно-духовных общественных отношений, связанных с социально-психологическими мотивами, с интересами, вкусами, пристрастиями, обычаями, привычками и т. п. особенностями людей. В эту сферу свое внимание направляет не инженер, а дизайнер.

Вещь, созданная методом художественного проектирования, не только несет в себе социальную значимость, но своей чувственно воспринимаемой формой эту значимость декларирует. Она наделена ценностью в аксиологическом смысле и вместе с тем становится знаком, несущим заданное социально-культурное значение.

Подобно архитектору или художнику-прикладнику, дизайнер выявляет ценность вещи в ее зримом облике. Таких задач инженер перед собой не ставит, а дизайнер сознательно заставляет вещь «заговорить», выявить не только свою природную, но и общественную качественность. Его усилия направлены на то, чтобы вещи, созданные лишь как средство достижения материально-утилитарных целей, вещи бездушные, безразличные к человеку, вдруг обрели способность воздействовать на эмоционально-ассоциативные механизмы человеческого сознания, оказались связанными с внутренним миром человека.

«Выйдя из рук художника, — пишет М. Каган, имея в виду и дизайнера, — вещь доказывает свою ценность не только своим действием, но и заявляет о ней всем своим видом. Здание и мост, кресло и ваза, автомобиль и станок словно обрастают сознанием своей ценности. Облик

вещи  
языке  
«я поэ  
дарств  
быт».  
«я сла  
Объ  
ствами,  
касаетс  
констру  
добной  
ценность  
в ком-ли  
Пред  
или грубо  
но. Он м  
тарной ро  
выявлять  
ческую ко  
и демонст  
случаях о  
как и заче  
ную, чело  
зительной  
Дизайн  
которая, у  
века, одно  
А эти запр  
ловека, отн  
циальных  
вкусы и со  
в конечном  
в вещах со  
дизайнер со  
подчиняет  
идеалам со  
жуазной нап  
29 М. Каган  
ценности в фил  
30 Там же.  
31 М. С. Ка  
vue d'Esthétique  
5\*



вещи начинает говорить нам на своем пластическом языке: «я прекрасна», «я изящна», «я величественна», «я поэтизирую прозу жизни», «я утверждаю мощь государства», «я выделяю своего владельца», «я украшаю быт», «я воспеваю техническую целесообразность», «я славлю труд человека»<sup>29</sup>.

Объект, сконструированный чисто техническими средствами, «безучастен» к своему внешнему виду, что же касается предмета, полученного методом художественного конструирования, то он, по выражению М. Кагана, «подобной скромностью не обладает». «Он всегда знает свою ценность, он прокламирует ее своим видом и нуждается в ком-либо, кто наслаждался бы его существованием»<sup>30</sup>.

Предмет может заявлять о своей ценности деликатно или грубо, с тактом или навязчиво, кокетливо или скромно. Он может стыдиться своей прозаической или утилитарной роли, стараться спрятать ее, но он может также выявлять ее открыто, он может маскировать свою техническую конструкцию в декоративное платье, но может и демонстрировать ее гордо и с достоинством. Во всех случаях он рассказывает своим внешним видом, кому, как и зачем он понадобился. Он показывает свою социальную, человеческую и духовную ценность, делает ее выразительной и эмоционально-привлекательной<sup>31</sup>.

Дизайнер создает такую потребительную стоимость, которая, удовлетворяя материальные потребности человека, одновременно обслуживает его духовные запросы. А эти запросы неотделимы от общественных идеалов человека, отнюдь не совпадающих в противоположных социальных системах современного мира. Эстетические вкусы и социально-психологические особенности людей, в конечном счете, зависимы от этих идеалов. Выражая в вещах социально-культурные характеристики людей, дизайнер социалистической промышленности тем самым подчиняет свое творчество высоким гуманистическим идеалам социализма, т. е. целям, не совместимым с буржуазной направленностью дизайна.

<sup>29</sup> М. Каган. Познание и оценка в искусстве, В сб.: «Проблема ценности в философии», М., Изд-во «Наука», 1965, стр. 104.

<sup>30</sup> Там же.

<sup>31</sup> М. S. Kagan L'Esthétique contemporaine et l'art appliqué, «Revue d'Esthétique», 1970, N 2, p. 162.



Дизайнер — это специалист, полностью ответственный за те методы преобразования материально-полезного предмета, которые превращают его в «говорящую вещь»<sup>32</sup>.

Чтобы не оказаться голословным, такое утверждение требует анализа проблемы «говорящей вещи» во всей ее сложности, выяснения того, каким образом вещь при особой организации художественными средствами ее структуры и визуально воспринимаемой формы приобретает коммуникативную способность.

Подобный анализ должен, очевидно, раскрыть перед нами духовные аспекты дизайна, показать его связи с искусством, прояснить доступное ему художественное содержание, далеко не одинаково проявляющееся в его различных видах.

Подступы к такому анализу раскрывает, по нашему мнению, информационно-семиотический подход к явлениям культуры, позволяющий вычленить знаковые функции вещи, видеть в ней своего рода «орудие» выделенного, выше типа человеческой деятельности, именуемого общением.

Обратимся к рассмотрению информационно-семиотических аспектов дизайна.

---

<sup>32</sup> Отмечая, что в понятийном обиходе искусствоведения, массовых средств коммуникации, дизайна все чаще встречаются такие термины, как «язык форм», «непосредственная визуальная убедительность», «знаковое визуально-символическое содержание», «визуальный капитал», «лингвистика зрительного образа», исследователи инженерно-психологических проблем дизайна считают, что центральная задача специалистов по формообразованию состоит в порождении новых образов, несущих определенную смысловую нагрузку (см.: В. П. Зинченко, Г. Г. Вучетич, В. М. Гордон. Порождение образа, Сб. «Искусство и научно-технический прогресс», М., Изд-во «Искусство», 1973, стр. 433).

ДИЗА

Реш  
зайна, к  
димост  
ее роли  
зывается  
но-культ  
пают ка  
наиболее  
рование  
закономе

Выде  
покажем  
последни  
вания ут  
ческие ф  
же понят  
мых чело  
сти их не  
соте», а и  
вий свое  
человека  
ности пр  
восприни  
новится  
которые  
ческими  
Чтобы  
сущих ут

Л. С.  
В кн.: «Изо



## Глава пятая

### ДИЗАЙН И ЗНАКОВЫЕ ФУНКЦИИ УТИЛИТАРНОЙ ВЕЩИ

#### Вещь и знак

Решая многочисленные теоретические проблемы дизайна, исследователь неизбежно сталкивается с необходимостью социологического осмысления вещи, понимания ее роли в организации социальной жизни человека, оказывается вынужденным выявить сложные связи социально-культурной системы, в которой люди и вещи выступают как неотделимые друг от друга элементы. В своих наиболее существенных моментах дизайн и есть проектирование вещи или комплекса вещей на основе познанных закономерностей их функционирования в обществе.

Выделение знаковых функций вещи, к которым, как мы покажем далее, относятся и эстетические функции (хотя последними не исчерпывается возможность функционирования утилитарной вещи в качестве знака, как и эстетические функции не сводятся к знаковым), позволяет глубже понять природу эстетических требований, предъявляемых человеком к материально-полезному предмету, вывести их не из «органического стремления человека к красоте», а из его реальной потребности в оптимизации условий своей жизнедеятельности. Эта потребность толкает человека к поискам системной целостности и упорядоченности предметного мира, выражаемых через чувственно воспринимаемую форму, которая вследствие этого становится эстетически значимой. Вещи становятся знаками, которые Л. С. Выготский в свое время называл «психическими орудиями человека»<sup>1</sup>.

Чтобы понять, в каком смысле можно говорить о присущих утилитарной вещи знаковых функциях, уточним

---

<sup>1</sup> Л. С. Выготский. Инструментальный метод в психологии, В кн.: «Избранные психологические произведения», М., 1956, стр. 255.



предварительно содержание понятия «вещь», взятого в контакте социально-культурных явлений.

Энциклопедии и словари не дают прямого ответа на вопрос: что такое вещь как явление культуры? «Вещь — то же, что предмет», — сообщает читателю «Философская энциклопедия» и отсылает к соответствующей статье. Понятие «предмет» определяется как «все, что может находиться в отношении и обладать каким-либо свойством»<sup>2</sup>. В таком широком общепhilosophическом понимании вещь — синоним всякого объекта, любого явления объективного мира, выступающего для нашего сознания как его предмет. Поэтому, как отмечает «Большая Советская энциклопедия» в своем 3-м издании, «в современной философской литературе вместо категории вещи обычно употребляют категории объекта и предмета»<sup>3</sup>.

В науках культуроведческого цикла, в истории материальной культуры, в этнографии, археологии, в комплексе искусствоведческих дисциплин и в науках, связанных с дизайном, вещь понимается в более узком смысле. Здесь вещь — не всякий предмет, а лишь предмет, сотворенный человеком, предмет «искусственного» происхождения. Понятием вещь здесь отграничен огромный класс предметов, структурная организованность которых — результат человеческого труда (в отличие от предметов естественной, «первозданной», природы). Такое понимание вещи, среди прочих значений этого понятия, фиксируются и «Академическим словарем современного русского литературного языка»<sup>4</sup>.

В этом своем значении понятие «вещь» получило признание и в философско-социологической литературе. В. Тугаринов, например, пишет: «Вещь — это обычно

<sup>2</sup> Философская энциклопедия, т. 4, М., Изд-во «Советская энциклопедия», 1967, стр. 356.

<sup>3</sup> Большая Советская Энциклопедия, изд. 3, т. 5, 1971, стр. 5. Понятия «объект» и «предмет» также далеко не всегда могут быть использованы как синонимы. А. Н. Илиади подчеркивает необходимость различать: объекты являются элементами реальности, которые в своем единстве составляют материю, а предметы (вещи, тела) — один из типов материальных объектов, для которых характерны структурная устойчивость, относительная жесткость пространственных границ, наличие массы покоя (См. А. Н. Илиади, Введение в марксистско-ленинскую философию, Курск, 1970, стр. 67).

<sup>4</sup> Академический словарь современного русского литературного языка, М.-Л., АН СССР, т. 2, 1951, стр. 263.



предмет, созданный человеком»<sup>5</sup>. В этом же — культурно-социологическом — смысле понятие вещь используется и нами. Словом «вещь» мы обозначаем всякий ограниченный в пространстве и во времени макрообъект, которому целенаправленной человеческой деятельностью придана определенная структурная организованность, внутренняя и внешняя форма. Вещь — это изготовленный человеком предмет, предназначенный удовлетворять те или иные человеческие потребности.

Обычно вещами именуют не любые изготовленные человеком предметы, а лишь те, что имеют определенную мерную соотнесенность с антропометрическими характеристиками человеческого тела. Так, архитектурное сооружение, хотя оно и полностью отвечает приведенным выше характеристикам вещи, все-таки вещью не называют. Непривычно называть вещью даже теплоход или локомотив, хотя в рассматриваемом нами смысле между этими предметами и автомобилем, лодкой, велосипедом нет никакой принципиальной разницы. Разумеется, масштабная соотнесенность с пространственными характеристиками человеческого тела может иметь значение при классификации преобразованных человеком предметов природы, в определенном отношении может даже стать критерием для разграничения «вещей» и «невещей», но в контексте рассматриваемых нами вопросов она существенного значения не имеет. Поэтому без особых оговорок мы рассматриваем в качестве вещей предметы техники, машины и другое техническое оборудование, а также архитектурные сооружения, вне зависимости от их пространственных габаритов.

Следует оговорить еще один момент, связанный с понятием «вещь». Вещью называют неодушевленный предмет. На последнее обстоятельство, хотя оно и не отражено в нашем определении вещи, следует обратить внимание. Неодушевленность вещи позволила К. Марксу противопоставить ее человеку, как живому, мыслящему и деятельному существу, и производным от слова «вещь» понятием «овеществление» (*Uersachlichkeit*) обозначить одно из проявлений феномена отчуждения, когда в условиях частно-капиталистических товарных отношений предмет-

<sup>5</sup> В. П. Тугаринов. Соотношение категорий диалектического материализма, Л., Изд-во ЛГУ, 1956, стр. 29.



ный результат человеческого труда, отчуждаясь от своего производителя и форме бездуховной вещи-товара, противостоит человеку, замещает его. Здесь люди низводятся до положения вещей, а вещи, наоборот, персонифицируются, наделяются субъективностью<sup>6</sup>.

Слова «вещь» и «вещный», «вещность» сохраняют самостоятельное значение в социально-экономических исследованиях, в ходе которых они и использовались К. Марксом для анализа того экономического состояния общества, когда отношения между людьми получают превращенную форму и выступают как отношения вещей. Это значение не тождественно понятию «вещь» в культурологическом смысле. В последнем случае, вещь — это вовсе не обязательно вещь-товар, это прежде всего предмет, произведенный человеком.

В тех особых экономических условиях, когда человек «овеществляет» себя в продукте своего труда, это овеществление происходит не только в вещах, взятых как элемент культуры. Он «овеществляет» себя и в обработанной земле, и в потоках добытой нефти, и в энергии возведенных электростанций. Ни земля, ни нефть, ни электрический ток не являются вещами, что, однако, не мешает им выступать на капиталистическом рынке в ярко выраженной товарной форме. Человек здесь «овеществляет» себя и в другом человеке, который обстоятельствами социальной жизни выбрасывается на рынок в качестве товара и превращается в мертвую, бездуховную вещь.

Смещение двух указанных планов, в которых мыслится значение понятия «вещь», не раз приводило к малообоснованным суждениям и прогнозам. Известно, что некоторые романтически настроенные деятели молодой советской культуры, группировавшиеся в начале 20-х годов вокруг «производственников», провозгласили смерть вещи, как условие переустройства быта на новых коммунистических началах. Преодоление ограниченности и бездуховности мещанского существования виделось им в избавлении от захламленности быта вещами, которые «тянут к себе в нору». Освобождение человека от плена вещей казалось возможным лишь с уничтожением самих вещей

<sup>6</sup> См.: К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 26, стр. 83, 121.

или при  
наивны  
ское об  
мент дл  
воспри  
иной от  
буржуаз  
ной пор  
Такова  
в ту пору  
Будущ  
венникам  
скольк  
варными  
ливо про  
быть испо  
ским хара  
деленных  
ний, прид  
неотъемле  
культуры.  
словлено с  
обусловле  
предмета,  
вещества,  
временной  
ческой кул  
не умрет, и  
Вещь р  
хотя бы ука  
проявление  
Наивная  
реакция на  
людей, пор  
господства  
подства» в  
материальн  
ных потреб  
альных сред  
И. Кон  
  
<sup>7</sup> См.: И.  
искусство СССР  
<sup>8</sup> И. К. О. Н.



или при кардинальном преобразовании их форм<sup>7</sup>. Такой наивный «антивещизм» в ту пору находил себе логическое обоснование: победа революции, расшатав фундамент для существования вещей-товаров, оставила вещи, воспринимавшиеся как символы уничтожаемых революцией отношений «купли-продажи», как атрибуты старого буржуазного мещанского быта. Аскетизму революционной поры оказались чуждыми и этот быт и его символы. Такова была психологическая установка, порождавшая в ту пору пафос «антивещизма».

Будущее отмирание вещи связывалось «производственными» с уничтожением товарного обращения, поскольку бытие вещи мыслилось обусловленным лишь товарными отношениями. Здесь, представляется нам, отчетливо проявилось смешение контекстов, в которых может быть использовано понятие «вещь»: социально-экономическим характеристикам вещи, специфичным лишь для определенных конкретно-исторических экономических отношений, придавалось значение всеобщности, их объявляли неотъемлемыми атрибутами вещи, взятой как феномен культуры. Но бытие вещи как слагаемого культуры обусловлено отнюдь не товарными отношениями. Последними обусловлено лишь бытие вещей-товаров. Бытие вещи как предмета, преобразованного человеком, как природного вещества, наделенного структурной пространственно-временной определенностью, обусловлено самой человеческой культурой. Со смертью товарных отношений вещь не умрет, ибо не ими порождена и не только их обслуживает.

Вещь родилась с рождением культуры (достаточно хотя бы указать на орудия труда), и, оставаясь ее особым проявлением, будет жить, пока жива культура.

Наивная философия «антивещизма» возникла как реакция на потребительско-накопительскую ориентацию людей, породила иллюзию фатального, внеисторического господства вещей над человеком. Преодоление этого «господства» видится адептам «антивещизма» в ограничении материальных потребностей, «как будто развитие духовных потребностей удовлетворяется без помощи материальных средств», — обоснованно замечает по этому поводу И. Кон<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> См.: И. Уварова. Вещи тянут к себе в нору..., «Декоративно-искусство СССР», 1968, № 9, стр. 29—32.

<sup>8</sup> И. Кон. Люди и вещи, «Новый мир», 1970, № 12, стр. 75.



Нет сомнения в том, что «...одни и те же вещи в различных условиях оказывают либо положительное, либо отрицательное влияние на личность: изобилие вещей может способствовать разностороннему развитию личности, обогащению ее интересов, творческой активности, в других условиях — сосуществовать с проявлением стяжательства, социальной апатии и изоляции в домашнем кругу»<sup>9</sup>.

В литературе по дизайну мы часто встречаемся с функциональным анализом вещи в системе «производство — потребление». Анализируются главным образом утилитарно-потребительские функции вещи. Несравненно меньше изучаются социальные функции вещи, взятой как средство межкультурной коммуникации, особенности организации предметной среды, вытекающие из присущих ей функций индикации социально-культурных общностей. Последний аспект анализа предполагает особый акцент на социально-духовные характеристики вещи, требует обращения к эстетической, семиотической и социально-психологической проблематике. Именно в этом «срезе» вещь как продукт дизайна будет нами рассматриваться далее.

Итак, в вещи мы видим материальную структуру, возникновение которой вызвано человеческими потребностями. Выводя генезис вещи из человеческих потребностей, мы сталкиваемся с рядом вопросов. Существует ли у человека потребность в самих вещах или вещь — лишь средство удовлетворения других, безотносительных к ней самой потребностей? Когда возникает возможность удовлетворения потребности помимо данной конкретной вещи, всегда ли человек легко и безболезненно, без каких бы то ни было психологических потерь, расстается с ней? А если это расставание связано с психологическими издержками, вызваны ли они консерватизмом сознания, который во имя прогресса форм человеческого существования нужно всячески преодолевать?

В границах нашего исследования на эти вопросы не могут быть даны исчерпывающие ответы. Сошлемся лишь на некоторые бесспорные положения и факты.

<sup>9</sup> Э. Струнина. Социально-бытовая среда и ее роль в развитии личности. Автореферат канд. дисс., Свердловск, 1972, стр. 12.

Если бы  
удовлетворе  
разия близк  
ных культу  
вые или с  
вая утварь  
та, что в И  
различия в  
ственно-быт  
от культур  
культурных  
эстетическ  
нительным  
с абсолют  
ковы бы н  
ских связей.  
«Мебель, од  
Л. Бueva, — зак  
циональную» и  
ношение к мир  
как их создате  
ние ими предп  
раций» по испо  
значимого комп  
то отношение, к  
собны вызывать  
ношения у людей  
ресным фактичес  
логического иссл  
Л. П. Жилина и  
ствующую незав  
гическую ориента  
становится для н  
утилитарном смь  
жает отношение  
ховным запросам  
Именно в этом  
человека в самой  
Л. П. Бueva, — зак  
1968, стр. 82.  
Л. П. Жилин  
и воспитание личност



Если бы людям была безразлична предметная форма удовлетворения потребностей, не было бы того разнообразия близких по функциям вещей, которыми в различных культурах и субкультурах удовлетворяются одинаковые или сходные потребности. У народов Европы бытовая утварь иная, чем в Японии, в Скандинавии не совсем та, что в Италии, и т. д. Это исторически сложившееся различие в вещах, явившееся результатом разных хозяйственно-бытовых укладов жизни, оказалось зависимым от культурной традиции, стало выражением различия культурных норм, социально-психологических установок, эстетических запросов и т. д. Представляется весьма сомнительным, чтобы будущее человечества было связано с абсолютным нивелированием указанных различий, каковы бы ни были масштабы активизации межчеловеческих связей.

«Мебель, одежда, утварь, украшения и т. п., — пишет Л. Буюева, — заключают в себе «рациональную» и «эмоциональную» информацию, имеют непосредственное отношение к миру чувств, переживаний, мыслей, взглядов, как их создателя-мастера, так и потребителя. И овладение ими предполагает не только усвоение «системы операций» по использованию, но и определенного социально значимого комплекса чувств. Они запечатлевают в себе то отношение, которое питают к ним люди, поэтому способны вызывать определенные сходные настроения и отношения у людей, ими пользующихся»<sup>10</sup>. Большим и интересным фактическим материалом своего конкретно-социологического исследования потребностей советских людей Л. П. Жилина и Н. Т. Фролова подтверждают эту существующую независимо от товарных отношений психологическую ориентацию человека на самую вещь<sup>11</sup>, которая становится для него ценностью не только в материально-утилитарном смысле, но и в аксиологическом, т. е. выражает отношение материально-предметного бытия к духовным запросам человека.

Именно в этом смысле можно говорить о потребности человека в самой вещи, и именно потому далеко не всегда

<sup>10</sup> Л. П. Буюева. Социальная среда и сознание личности, М., МГУ, 1968, стр. 82.

<sup>11</sup> Л. П. Жилина, Н. Т. Фролова. Проблемы потребления и воспитание личности, М., Изд-во «Мысль», 1969, стр. 34.



данную конкретную вещь можно адекватно заменить каким-либо иным способом удовлетворения потребностей.

Не все потребности человека связаны с потреблением в его утилитарно-практическом смысле. Есть иного рода потребности. У человека есть потребность в свободе, в движении, в игровой деятельности и т. д. Потребность в продуктивном творческом созидании — это высшая человеческая потребность. Производство и потребление в их экономическом смысле и весь комплекс связанных с ними потребностей есть лишь средство реализации этой высшей потребности человека.

Вещи обладают способностью аккумулировать умения, навыки, способности человека-творца и потому несут в себе духовное содержание, становятся, по выражению Маркса, чувственно представшей перед нами человеческой психологией.

Рассматриваемая в этом плане вещь обретает чувственно-образное или символическое значение. Именно в этом смысле потребность в вещи становится относительно самостоятельной, как относительно автономна для человека потребность в красоте или в художественной деятельности<sup>12</sup>.

Большинство негативных характеристик, которыми наделена вещь в социологической литературе, связано с ее функционированием в качестве знака, символизирующего товарно-денежные отношения капиталистического общества. Однако вещный символизм к этому не сводится и с крахом указанных отношений знаковые функции вещи в системе культуры не исчезают.

Для нормального функционирования в качестве социального существа человеку, как и всякой сложно-дина-

<sup>12</sup> Признание того, что вещь в определенных обстоятельствах становится относительно самостоятельной ценностью, обретает духовное содержание, не переставая быть средством удовлетворения материально-практических потребностей человека, отнюдь не отрицает необходимости борьбы с «вещистской» психологией, с обилием лишних вещей, порожденных специфическим функционированием вещи в качестве товара.

Творчество дизайнера в условиях социалистического производства стимулируется стремлением «придать вещи другой смысл, отличающийся от того, который сформировался на желании «владеть» и на идеалах «как можно больше» и «как можно дороже». (А. Павловский. О современных взглядах на художественное проектирование. В кн.: «О некоторых вопросах участия художника в создании предметной среды социалистического общества», М., 1972, стр. 18).

мическо  
гия. но  
черпает  
для него  
для лич  
мента с  
сознанием  
структур  
формы и  
Способ  
ным кана  
особая че  
Это — дух  
эстетическ  
Вещь н  
ства стали  
систов в са  
философск  
тодологиче  
жит глубок  
изведенный  
ке товарны  
Учение  
теоретическ  
аксиологии,  
лил намети  
теории худо  
изделий т.  
ческий подх  
ассимилирую  
намечаются  
явлений кул  
особые функ  
Мы отню  
«семиотичес  
в искусстве,  
<sup>13</sup> О социал  
оживших предм  
гория меры в ма  
доров. Общес  
1969, № 10.  
и См. Осно  
39—103. «Техни



мической системе, требуется не только вещество и энергия, но и информация. Информация, которую человек черпает из окружающей среды, и которая существенна для него не только в биологическом смысле, но и как для личности, для индивидуально неповторимого элемента социального целого — общества, — опосредована сознанием. Она неотделима от восприятия вещи в ее структурной целостности, функциональной соотнесенности формы и содержания.

Способностью вещи быть носителем, «трансляционным каналом» подобной информации удовлетворяется особая человеческая потребность, не сводимая к другим. Это — духовная потребность в вещи, часто связанная с ее эстетической ценностью.

Вещь наделена общественными свойствами. Эти свойства стали объектом пристального внимания ученых-марксистов в самых разнообразных исследованиях, как общепhilosophического, так и социологического характера<sup>13</sup>. Методологической основой таких исследований всегда служит глубокий научный анализ общественных свойств, произведенный К. Марксом в его учении о труде и специфике товарных отношений.

Учение об общественных свойствах вещей послужило теоретическим основанием для разработки марксистской аксиологии, а ценностный подход к анализу вещи позволил наметить путь к построению «аксиоморфологической» теории художественного конструирования промышленных изделий<sup>14</sup>. Нам, однако, представляется, что аксиологический подход к дизайну будет более эффективным, если ассимилирует в себе те методы и приемы, какие сегодня намечаются при семиотическом исследовании различных явлений культуры. Такой подход позволяет осмыслить особые функции вещи, которые мы называем знаковыми.

Мы отнюдь не склонны объявлять природу дизайна «семиотической» и не усматриваем в нем, а тем более в искусстве, как это делал Ч. Моррис, исключительно

<sup>13</sup> О социальных свойствах вещи см.: О. Г. Дробницкий Мир оживших предметов, М., Политиздат, 1967; В. П. Кузьмин Категория меры в марксистской диалектике, М., «Наука», 1966; М. Ф. Федоров. Общественные свойства вещей, «Техническая эстетика», 1969, № 10.

<sup>14</sup> См. Основы технической эстетики. Расширенные тезисы, стр. 39—103. «Техническая эстетика», 1971, № 8, стр. 28—29.



«язык для передачи ценностей»<sup>15</sup> и знаковый подход к искусству не представляется нам «сущностью» эстетики, а семиотика — ее основным «методологическим» принципом. Но мы считаем, что знаки являются почти универсальным компонентом человеческой деятельности и потому ее различные виды можно рассматривать со знаковой точки зрения<sup>16</sup>.

Рассмотрим основания, которые позволяют утверждать, что утилитарным вещам присущи знаковые функции.

Средством «трансляции» социально-значимой информации, ее передачи от человека к человеку, является знак. Как известно, знаком в семиотике называют предмет (в широком смысле слова, в котором предметом являются не только вещи, но и свойства вещей, их отношения друг к другу, события, факты и т. п.), доступный для восприятия того органа, для которого он выступает в качестве знака, и представляющий (репрезентирующий) некоторый другой предмет (которым, в свою очередь, может быть вещь или процесс реального мира, соотношение между предметами, или их свойства, абстрактный объект, образ воображения или переживание человека). Эту способность одного предмета представлять другой называют предметным значением знака. Предмет-знак обозначает другой предмет<sup>17</sup>. Значение знака, помимо предметного, бывает еще смысловым и экспрессивным. Смысловое значение знака — это то, что понимает под знаком пользующийся им человек, это след предмета, к которому отсылает знак, след в памяти человека, оставленный прошлым опытом. В самом широком понимании смысловым значением знака можно считать чувственно-наглядный или мысленный образ предмета. Экспрессивное значение знака — это выражаемые с его помощью чувства и эмоции человека, употребляющего знак.

<sup>15</sup> Ch. Morris. *Esthetics and the Theory of Signs*. «The Journal of Unified Science» («Erkenntnis»), 1939, vol 8; N 1—3.

<sup>16</sup> По поводу границ применимости семиотических методов в эстетике см. дискуссию в журн. «Вопросы литературы», 1965, № 6; 1967, № 1, 10; 1969, № 2; 1970, № 10.

<sup>17</sup> Знак может быть соотнесен с неощутимым объектом, например, знак нуля... Знаки оказываются то и дело соотнесенными с абстрактными десигнатами» (И. К. Нарский. К вопросу об отражении свойств внешних объектов в ощущениях, Сб. «Проблемы логики и теории познания», М., 1968, стр. 20).



Существенным является еще одно положение семиотики, согласно которому для человека, воспринимающего знак, последний может и не иметь предметного значения (хотя, конечно, обязательно имеет некоторое смысловое значение, иначе он вообще не воспринимался бы как знак)<sup>18</sup>. Такое общесемиотическое понимание знака позволяет интерпретировать и качестве знаковых систем самые различные явления социально-культурной жизни людей.

Человек начинает реагировать на некоторое явление как на знак, когда это явление включено в его деятельность и играет роль ориентира действия. Знак является регулятором действия не потому, что он представляет собой биологически значимый раздражитель, а потому, что человек сознательно связывает с ним определенное содержание своей деятельности. Знак адресован человеческому сознанию и интерпретируется последним<sup>19</sup>.

Знаки — это информационные сигналы культурного общения людей, действующие внутри «социального организма»<sup>20</sup>. Знаки функционируют не только в системе естественных языков, языков науки или других строго формализованных знаковых системах (таких, как азбука Морзе, как транспортная, морская, военная или другие системы сигнализации и т. п.), существуют и слабо формализованные «языки» культурного общения людей. Можно говорить о «языке мифа», о «языке искусства», о «языке ритуала», о «языке этикета», о «языке выразительных жестов», о «языке моды» и т. д.<sup>21</sup> В каждом из этих «языков» существует свой набор знаков, образующий более или менее организованные системы. Эти системы получили наименование «вторичных знаковых моделирую-

<sup>18</sup> См.: А. Ветров. Семиотика и ее основные проблемы. М., Госполитиздат, 1968, стр. 21; см. также статью: С. Бирюков, Д. Горский, А. Ветров. «Знак». В кн.: «Философская энциклопедия», т. 4, стр. 178.

<sup>19</sup> А. Полторацкий, В. Швырев. Знак и деятельность, М., Госполитиздат, 1970, стр. 97—98.

<sup>20</sup> Под «социальным организмом» понимается «устойчивое и безусловное объединение человеческих индивидов с чрезвычайно сложной системой специализации и координации функций, невольно напоминающей деятельность индивидуального организма...» (Э. С. Маркьян. Очерки теории культуры, стр. 28).

<sup>21</sup> А. К. Жолковский. Отсутствующая структура, «Вопросы философии», 1970, № 2, стр. 171—177.



ших систем»<sup>22</sup>. Культуру в целом можно рассматривать как подобную вторичную моделирующую знаковую систему. В ее структуру входит и «язык вещей», реализующийся через их знаковые функции.

Каждый элемент культуры человек наделяет значением. Поэтому культуру можно рассматривать как сетку значений, наложенных человеком на отражаемую его сознанием действительность, а, следовательно, на сотворенный им мир «второй природы». «Без посредства сложной системы значений паровоз, самолет, телефон, счетно-решающее устройство... не могут быть включены в человеческую практику»<sup>23</sup>.

Значение (в семиотическом смысле) связано лишь со знаковыми функциями культурного явления. «Если функция культурного явления выражает его роль в человеческой практике, его отношение к потребностям,... то значение соотносит предмет с сознанием, с духовной деятельностью и реализуется через семантические связи. Функция и значение явления не совпадают друг с другом»<sup>24</sup>.

Вещи очень рано, на заре человеческой культуры, стали служить в качестве знаков, символов социального положения человека. Немецкий исследователь культуры Ю. Липс, изучая происхождение вещей домашнего обихода, установил, что в первобытном домашнем хозяйстве стул не рассматривался как вещь, увеличивающая комфорт. Но он приобретал необычайную значительность, когда использовался как особо тщательно изготовленное сидение вождя или жреца, превращаясь в символ привилегированного положения, когда подчеркивал ранг и достоинство восседавшего на нем человека.<sup>25</sup>

Так вещь в своей символической функции, в своей способности быть знаком общественных отношений, оказывается порой для человека не менее значимой, чем в своей материальной полезности.

История материальной и духовной культуры приносит нам много свидетельств того, что вещи всегда осваивались человеком не только материально, но и духовно. В перво-

<sup>22</sup> См.: Предисловие к кн. «Труды по знаковым системам», т. 2, Тарту, 1965.

<sup>23</sup> Э. В. Соколов. Культура и личность, стр. 118.

<sup>24</sup> Там же, стр. 84.

<sup>25</sup> Ю. Липс. Происхождение вещей, М., «ИЛ», 1954, стр. 39.



бытном обществе, вещь, помимо своего использования по прямому назначению, обожествлялась, фетишизировалась, наделялась магической силой. «Для матриархата,— пишет А. Лосев,— во все необозримые периоды его существования, кроме последнего периода, характерен фетишизм, т. е. безраздельное отождествление демона вещи с самой вещью...»<sup>26</sup>

Слепые «сверхъестественные» силы часто держали человека в непоборимом страхе перед властью им же самим созданных вещей. В мистифицированной искаженной форме сознание древнего человека интуитивно схватывало социальное содержание вещи. Но древний человек еще был очень далек от того, чтобы увидеть в этом содержании реальное опредмечивание своих сущностных сил. Силы, которыми наделена вещь, рисовались ему загадочными, не подвластными его воле, как силы чуждые и враждебные, которые человеку дано лишь задобрить.

Еще в архаическом обществе вещь, наряду с другими формами культуры, становится зримым символом социально-этнической локализации человеческих общностей, консолидации одних социальных групп и их размежевания с другими. Через вещь проявляет себя, по определению Б. Поршнева, социально-психологическая оппозиция «мы» и «они».

«Мы»,— пишет Б. Поршнев,— универсальная психологическая форма самосознания любой общности людей. Но «мы» всегда предполагает противопоставление каким-либо «они». По объективному общественному наполнению, по характеру и типу существовало и существует в жизни людей необозримое число общностей. Могут быть общности большей или меньшей численности — от двух человек до огромных наций, народов, классов, национальных и межклассовых союзов. Отношения между общностями могут иметь диапазон от полного антагонизма, открытой вражды, вплоть до дружеского соревнования и взаимопомощи.<sup>27</sup>

Осознавая себя той или иной общностью, люди вырабатывали внешние знаковые средства ее фиксации. Важней-

<sup>26</sup> А. Лосев. Античная мифология в ее историческом развитии, М., 1957, стр. 36.

<sup>27</sup> См.: Б. Ф. Поршнев. Социальная психология и история, М., Изд-во «Наука», 1966, стр. 78—85.



шим таким средством стал язык. Общности различаются не только языком той или иной национальности или народности, но и диалектом, наречием, говором, жаргоном.

Кроме языка, той же цели служат самые разнообразные формы материальной и духовной культуры, регулирующие поведение людей в обществе. К числу таких средств относится и «язык» созданных человеком вещей, способных одним лишь своим безмолвным присутствием сообщить той или иной жизненной ситуации психологическую окрашенность и одновременно поведать о характере межчеловеческих отношений, о взаимных связях людей или об их размежеванности.<sup>28</sup>

Этнографии известны бесчисленные примеры, когда искусственно поддерживаемые бытовые и культурные различия между соседями внешне закреплялись в чувственно воспринимаемой форме предметов материальной культуры. Археологи обнаруживают на смежных территориях разнящиеся друг от друга типы орудий, жилищ, утвари, украшений, хронологически относящиеся к одному и тому же периоду истории. «Даже для двух соседних деревень в дореволюционной России,— пишет Б. Поршнев,— отмечается наличие дуализма той или иной социально акцентируемой этнографической детали: «...у нас наличники на окнах иные, чем у них».<sup>29</sup>

Люди ревниво оберегают не только языковые формы своей социально-культурной общности, остро, часто негативно, реагируют на их нарушение, но берегут и иные формы знаковой фиксации этой общности, в том числе и «язык вещей» — совокупность значений и смыслов, присущих вещевому комплексу.

Со способностью вещей становиться для человека семиотически значимыми единицами, дифференцироваться по той же оппозиции «мы» и «они» связан, вероятно отмеченный А. Салтыковым факт, когда восставший или

<sup>28</sup> В культуре классового общества проявляется тенденция к ее поляризации по классовому признаку, «В каждой национальной культуре,— писал В. И. Ленин,— есть, хотя бы не развитые, элементы демократической и социалистической культуры... Но в каждой нации есть также культура буржуазная»... (В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 24, стр. 120—121). Эта поляризация культуры находит свое отражение в относительных различиях наборов вещей, функционирующих на противоположных полюсах национальной культуры.

<sup>29</sup> Б. Поршнев. Указ. соч., стр. 94—95.



воюющий народ нередко вместе с враждебными ему людьми уничтожал и принадлежащие им вещи.<sup>30</sup>

Реформы Петра в России, сопровождавшиеся западноевропейской переориентацией русской культуры, потребовали разработки особых знаковых средств, к пользованию которыми люди принуждались насильно, вопреки сложившимся у них социально-психологическим установкам. Ломка устоявшихся культурных традиций при Петре потребовала не только отказа от старых ритуалов и символов, но и насильственного внедрения в быт непривычных вещей, за которыми закреплялся определенный знаково-символический смысл, отражавший новую культурную ориентацию. Новая культура бдительно вставала на защиту разработанных ею символов.

В истории были приливы и отливы знаковости. Высоко семиотичным был в Европе период феодализма. Здесь «материальные ценности не только, а подчас и не столько, служили источником дальнейшего обогащения, сколько выступали и качестве орудия социального общения, достижения, поддержания и повышения собственного престижа, внеэкономического могущества».<sup>31</sup>

Становление капитализма и внедрение машинного производства товаров массового потребления повлекло за собой снижение семиотичности вещей.<sup>32</sup> Но монополистическая фаза капитализма снова всколыхнула волну знаковости и обществе стратифицированного потребления. Семиотика вещи здесь оказалась тесно связанной с ее престижным значением.

Независимо от исторически менявшихся «приливов и отливов» знаковости вещь всегда была связана с духовной сферой человеческой жизни, всегда заключала в себе то или иное психологическое и социально-психологическое содержание, организация которого во многих случаях коррелирована с эстетической ценностью вещи, с выразительностью и гармонизацией ее чувственно воспринимаемой формы. Эта связь образовала почву, на

<sup>30</sup> Некоторые вопросы теории изобразительного искусства, М., 1957, стр. 102.

<sup>31</sup> А. Я. Гуревич. Проблемы генезиса феодализма в Западной Европе, М., 1970, стр. 145—146.

<sup>32</sup> Н. Бакштейн. О диахронном изменении семиотичности общества, Сб. «Летняя школа по вторичным моделирующим системам», Тарту, 1970, стр. 95.



которой исторически из строительства возникала архитектура, из ремесла — прикладное искусство, из инженерии — дизайн.

Духовно-эстетическая ценность вещи, как это обстоятельно раскрыл Плеханов, связана с аспектом пользы, но проследить подобную связь нередко бывает очень трудно, она растушевывается рядом опосредствований. Плеханову удалось показать, как под влиянием различных условий человеческого существования, зависимых в конечном счете от уровня развития производительных сил, формируется эстетическая и иная духовная ценность вещей, как становятся эстетически ценными те или иные свойства вещи, даже если она полезна не сама по себе, а лишь символизирует для человека жизненно-полезные экономические, а на их основе и другие общественные отношения. Шкуры, когти, зубы животных играли очень важную роль в украшении первобытных народов, потому что символизировали силу и ловкость человека, сумевшего победить сильного и ловкого зверя. Неудобные и тяжелые железные кольца на руках и ногах представителей некоторых африканских племен служили украшениями потому, что железо было для этих племен драгоценным металлом и с ним ассоциировалась идея богатства.<sup>33</sup>

Когда древний охотник украшал свой колчан затейливым орнаментом, он, конечно, имел в виду другого человека, которому узор о чем-то будет говорить. Орнаментальный узор мог поведать о чувствах, о каких-то свойствах души мастера-охотника, но мог рассказать и о месте мастера среди соплеменников, о его положении в роду — о социальном статусе человека, если воспользоваться современным термином.

«Язык вещей», организуемый художественными средствами, был ориентиром деятельности для мастера-ремесленника в домашнюю эру. Хорошо известны слова Маркса о том, что деятельность средневекового ремесленника порою поднималась до уровня подлинно художественного вкуса.

Производя вещь, такой мастер вынужден был считаться не только с тем, для чего эта вещь создана, но и для кого она предназначена, кто будет ею пользо-

<sup>33</sup> Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. I. М., ГИХЛ, 1952, стр. 9—10.



ваться, с каким эмоционально-психологическим фоном ее использование будет связано и, наконец, каков может быть вклад самой вещи в создание этого фона.

Средневековый ремесленник создавал сосуд для вина. Но одно дело сосуд, которым пользовались ежедневно, другое — дорогой, затейливо украшенный кубок для праздничного застолья. Ремесленник хорошо знал, какими средствами даже такую простую вещь сделать знаком ее человеческой принадлежности и как превратить ее в средство организации человеческих эмоций, соответствующих жизненному процессу, который вещь призвана обслуживать. Такая ориентация «для кого» в эпоху домашнего производства превращала предметный результат ремесленного труда в художественно значимую вещь.

Постигнув меру самой вещи, хорошо зная свойства материала и способы его обработки, варьируя цветофактурные качества поверхности, используя пластические и технические закономерности формообразования, мастер-ремесленник создавал вещь, в которой фиксировалась духовно-практическая целостность его труда, вещь, выступавшую «зеркалом» его человеческой сущности и обретавшую способность «по-человечески говорить с человеком».

Изучение сложного «языка вещей», функционирующих в той или иной культурной системе, еще ожидает своих исследователей. возникнув как научная проблема современной культурологии, оно всегда будет актуальной для дизайна, ибо культура и соответствующие ей языки, в том числе и «язык» предметного мира, — системы подвижные, динамичные, находящиеся постоянно в изменении и развитии.

Сегодня можно говорить лишь о некоторых методологических подходах к изучению «языка» вещей. В этом отношении интересны работы Ю. М. Лотмана<sup>34</sup>, которые позволяют наметить несколько отличные от традиционных пути изучения отдельных проблем дизайна, хотя о дизайне автор не упоминает.

Ю. М. Лотман говорит о двойной роли памятников материальной культуры, даже таких, как орудия труда —

<sup>34</sup> Ю. М. Лотман. К проблеме типологии культуры, «Труды по знаковым системам», т. 3. Тарту, 1967.



с одной стороны, они служат практическим целям, с другой — концентрируя в себе опыт предшествующей трудовой деятельности, хранят и передают информацию. Орудия труда позволяют исследователю извлечь из их изучения информацию не только о процессе производства, но и сведения о самых разнообразных формах социальной организации. Нельзя не согласиться с тем, что именно своей информационной функцией материальные орудия прошлого принадлежат культуре. Материальная полезность орудий угасла в процессе их практического использования, она исчезла вместе с исчезновением тех форм производства, в системе которых орудия использовались. Но в исторически изменчивой системе культуры, в эстафете поколений, продолжает жить информация, которую несет в себе орудие труда.

Нельзя не согласиться поэтому с Ю. М. Лотманом, когда он утверждает, что в известном смысле культуру можно понимать как «совокупность ненаследственной информации, которую накапливают, хранят и передают разнообразные коллективы человеческого общества».<sup>35</sup>

Из понимания культуры как информации рождаются особые исследовательские методы. Отдельные этапы культуры и вся совокупность историко-культурных факторов в целом могут быть рассмотрены в качестве некоторого открытого текста, доступного изучению методами семиотики. Возникает возможность построить структурно-типологическую историю культуры.

Однако семиотическая типологизация культур может быть произведена, как нам представляется, не только в историко-культурном плане, не только в вертикальном разрезе, но и на уровне одной и той же эпохи — в горизонтальном срезе, не только диахронно, но и синхронно. Могут быть изучены «языки», присущие тем или иным социальным общностям, как элементам весьма широкой системы — культуры современной эпохи. Именно в этом смысле предложенный семиотический подход представляет интерес для теории дизайна.

Несмотря на огромную пропускную способность специализированных каналов информации (печать, радио, телевидение и т. д.), современный человек продолжает

<sup>35</sup> Там же, стр. 30.

ср. центро-роз-  
помощью ин-  
как и други-  
объекты. ст-  
своеобразны-  
«Очевидно,  
всего лишь  
другой, може-  
ность визуаль-  
в структуру с-  
сложной, спос-  
вещь, особенн-  
вать о ее назн-  
самом человек-  
нако, не только  
нет, вещь поср-  
формы так ил-  
и становится по-  
между человек-  
чением форма  
турной комму-  
трактовать не т-  
то кому-то (т. е.  
ной психологии)  
товка, по аргуме-  
ева, «предполаг-  
факта, что комму-  
цесс внешнего в-  
сколько процесс  
и эволюции соци-  
следует, во-перв-  
процесс актуализ-  
вторых, что возм-  
ния, включенные  
мер, марксово «  
«языком реальн-  
коммуникативны-  
такого понимани-

36 А. А. Леонтьев  
хологические исслед-  
Тбилиси. Изд-во «Ме-  
37 Там же, стр. 21



ориентироваться в социальном пространстве также и с помощью информации, полученной от мира вещей. Вещи, как и другие искусственно произведенные материальные объекты, служат человеку ориентиром в деятельности, своеобразным способом ее «программирования».

«Очевидно, это зримый облик вещи, даже когда он всего лишь позволяет человеку отличать одну вещь от другой, может быть осмыслен как знак. Однако активность визуальной формы, вследствие включенности вещей в структуру социальной жизни людей оказывается более сложной, способной представлять нам не только самую вещь, особенности ее внутренней структуры, информировать о ее назначении, но доносить до нас сообщения и о самом человеке, как об этом уже было сказано. Дело, однако, не только в «сообщении». Хочет того человек или нет, вещь посредством своей визуально воспринимаемой формы так или иначе воздействует на его сознание и становится посредником между ним и другими людьми, между человеком и обществом в целом. Наделенная значением форма включает вещь в систему социально-культурной коммуникации. А коммуникативность следует трактовать не только как передачу «сообщений» от кого-то кому-то (т. е. в значении, традиционном для социальной психологии), а как социальное общение. Такая трактовка, по аргументированному определению А. А. Леонтьева, «предполагает прежде всего ясное осознание того факта, что коммуникация (общение) есть не столько процесс внешнего взаимодействия изолированных личностей, сколько процесс внутренней организации, реорганизации и эволюции социальной общности в целом».<sup>36</sup> Отсюда следует, во-первых, что общение может быть понято как процесс актуализации общественного отношения и, во-вторых, что возможны неспециализированные виды общения, включенные в какую-то иную деятельность (например, марксово «материальное общение», опосредованное «языком реальной жизни»)<sup>37</sup>. Говоря далее о знаково-коммуникативных функциях вещей, мы будем исходить из такого понимания коммуникации.

<sup>36</sup> А. А. Леонтьев. Искусство как форма общения. В кн.: «Психологические исследования, посвященные 85-летию Д. К. Узнадзе», Тбилиси, Изд-во «Мецниераба», 1973, стр. 213.

<sup>37</sup> Там же, стр. 214.



Удельный вес знаково-коммуникативных функций во всей совокупности предметных функций у разных вещей далеко не одинаков. Есть вещи, у которых способность нести «сообщение» сведена к минимуму. Но это особый класс сугубо технических предметов, часто изолированных от человеческого восприятия. Визуально воспринимаемая форма для таких вещей не имеет существенного значения, и их формирование производится чисто техническими средствами, не требуя художественно-проективной деятельности.

Существуют однако вещи-знаки. Их основная функция — информационно-знаковая, они предназначены только для передачи «сообщений». Таков например железнодорожный жезл (элемент еще недавно существовавший на некоторых дорогах жезловой сигнализации). У этой вещи роль формы ослаблена. Форма наделена лишь элементарной функцией — она позволяет отличать данную вещь от всех других вещей. В принципе такая вещь может быть какой угодно по форме, ее должен лишь однозначно читать каждый, кому этой вещью приходится пользоваться. Приняв жезл, машинист знает: путь свободен. Жезл превращен в своего рода эстафетную палочку.

Утилитарное значение таких вещей, заключенная в них польза, состоит в способности быть знаком, нести на себе информацию о внешних явлениях жизни. Такая вещь — носитель рабочей информации. Эту информацию несет сама вещь, ее «тело», ее материальная структура. Никакого эмоционального отношения к подобной вещи от реципиента не требуется, оно, скорее, даже нежелательно.

Близка к указанной и роль такой вещи, как монета, ассигнация, денежная купюра, банкнот — любой денежный знак. Форма здесь должна обеспечить возможность дифференцирования денежного знака по достоинству. В остальном она свободна — важно лишь, чтобы была соблюдена конвенциональность относительно значения вещи.

Вещи, основная функция которых знаковая, составляют все же незначительную часть того огромного мира вещей, который создан человеком для удовлетворения разнообразных потребностей. Знаки, несущие рабочую



информацию, человек создает преимущественно не в вещной форме.

Большинство вещей исторически возникло не в качестве носителей «сообщений», а информационно-знаковые функции они получили в процессе утилитарного использования их как предметов организующих человеческое поведение, и потому способствующих общению.

Формообразующая деятельность инженера и дизайнера при проектировании таких вещей принципиально не отличается от работы над обращенными к человеку элементами информационных устройств в системе «человек — машина», поставляющих рабочую информацию (шкалы приборов, световые сигнализирующие устройства и т. п. средства визуальной коммуникации).

Гораздо сложнее дело с материально-полезными вещами, для которых знаковые функции не основные, а вторичные, наслаивающиеся на орудийно-эксплуатационные функции. У таких вещей носителем знака становится чувственно-воспринимаемая форма, тогда как материальная структура вещи, ее «техническая форма» обычно связывается с основным назначением вещи, с ее утилитарной сущностью. Вещи этого типа могут, в свою очередь, быть разбиты на два класса:

а) класс утилитарных вещей со строго оговоренным конвенциональным значением формы;

б) класс вещей, форма которых многозначна, допускает в некоторых пределах свободу интерпретации.

У вещей класса «а» форма является элементом жестко детерминированной знаковой системы. История материальной культуры, этнография, археология сообщают о множестве фактов, когда материально-полезный предмет являлся одновременно и элементом различных по сложности знаковых систем, наделялся жестко фиксированным социальным, культурным, ритуальным, религиозным, мифологическим и т. п. значением. Вещи при этом предписывался однозначный денотат. Система вещей могла сложиться в сложную семиотическую фигуру и передавать смысловое сообщение.

Функционируя в качестве знаков, такие вещи уподоблялись словам, а их комбинации — словесным построениям речи.

В разные исторические эпохи, у разных народов жестко детерминированные знаковые функции вещей про-



являлись по-разному в зависимости от общей семиотичности того или иного общества.<sup>38</sup>

Родоплеменная структура общества, в частности, отличалась особо высокой степенью конвенционности вещей. Вещи служили знаками внутриплеменных и межродовых различий, обозначали власть, силу, мудрость и т. д. Высокосемиотичной почти у всех народов была эпоха феодализма, здесь вещи становились знаками кастового, сословного, профессионального и классового размежевания.

Жестко конвенционное значение утилитарных вещей сохраняется и в наши дни, хотя условия современной жизни более способствуют их полисемантичности.

Ярким примером жесткой семиотической детерминированности в мире современных полезных вещей является разного рода форменная одежда, достаточно определенно свидетельствующая об общественной принадлежности индивида, а в иных случаях (например, военная форма) — об общественной иерархии и субординации.

У некоторых современных народов, в том числе и в нашей стране, детерминированные знаковые функции сохранились за элементами народного костюма. Строго определенное значение имеют и элементы народной архитектуры.

Анализ народного костюма в отчетливо выраженном семиотическом ракурсе представлен в исследованиях П. Богатырева. Подобный анализ распространен им и на изучение функций орудий труда, домашней утвари, крестьянского дома. Являясь вещами практического назначения, они несут на себе функции выделения религиозной, региональной и сословной принадлежности своих хозяев. Орудия труда, которым присущи одни лишь только практические функции, встречаются редко. В большинстве случаев они полифункциональны.

В строении дома, в его деталях легко распознаются особенности, выступающие знаком его региональной принадлежности. Но при внимательном изучении строений, становится ясно, что те или иные особенности формы возникли не из стремления внести в постройку элементы знаковости, а из тех или иных утилитарных, практических

<sup>38</sup> Об этом см.: Н. Бакштейн. О диахронном изменении семиотичности общества, Сб. «Летняя школа по вторичным моделирующим системам», стр. 95; А. Я. Гуревич. Проблема генезиса феодализма в Западной Европе, стр. 145—146.



потребностей, из стремления наиболее рационально приспособить строение к определенным географическим и климатическим условиям. Превращение той или иной строительной формы в знак региональной принадлежности — явление вторичное, возникшее из сугубо практических потребностей. Как и народный костюм, крестьянский дом со всей очевидностью демонстрирует нам, что практические, орудийно-эксплуатационные функции вещи, порождая ту или иную специфичность форм, наделяют ее, вместе с тем, знаковыми функциями. Таковы вещи класса «а» — их знаковые функции возникают на основе строго конвенционального значения формы. Они не допускают своей полисемантической интерпретации. Однако условия современной жизни, интенсивность социальных преобразований, появление новых потребностей и производственно-технических возможностей их удовлетворения, возникновение все новых и новых промышленных изделий, в свою очередь, генерирующих ранее неведомые потребности, и т. д. — все это порождает ситуацию, при которой человек живет ныне в окружении вещей, лишенных смысловой однозначности. Предметная среда современного человека — это, главным образом, вещи класса «б», форма которых отличается известной свободой смысловой интерпретации, но свободой только относительной. Поэтому мы вправе говорить о знаково-информационных функциях подобных вещей, хотя и не существует стабильного «общественного договора» о присущих им значениях. Механизм реализации знаковых функций вещей этого класса гораздо более сложен, чем у рассмотренных нами вещей со строго фиксированным набором значений.

Яркий тому пример — современная модная одежда, антипод народного костюма. Знаковые функции народного костюма, канонизированные традицией, веками бережно хранились и значения его элементов лишь слабо варьировались от поколения к поколению. Современная одежда подвержена капризам быстротекущей, «эфемерной» и неустойчивой моды. Поэтому она, на первый взгляд, менее всего приспособлена к выполнению знаковых функций. Мода, как кажется, меняется быстрее, чем может возникнуть какая-нибудь «конвенция» по поводу значений модных вещей. Исследования моды показали, что она связана с образом жизни данной социальной группы или общества в целом, с типологией личности,



с характером влечений, желаний, потребностей, с бытующими ценностными установками, стереотипами поведения, способами общения и с механизмом восприятия людьми самих себя.<sup>39</sup>

Об указанных связях модная вещь информирует уже самим фактом своей включенности в систему моды. Как справедливо отмечает В. Скатерщиков, «моде следуют не «для себя» только, а прежде всего «для других», и потому «мода зачастую выступает как своеобразная «знаковая система» известных ценностей (реальных или мнимых), а всякая знаковая система служит целям коммуникации».<sup>40</sup> Если семиотическая системность моды еще может в какой-то мере оспариваться, то сама «знаковость» моды, с нашей точки зрения, не подлежит сомнению, а, следовательно, и наличие знаковых функций у составляющих моду элементов, в том числе и у модных вещей.

Мода — одно из тех общественных явлений, посредством которых человеку становится доступной социально-культурная информация, закодированная в чувственно воспринимаемой форме утилитарных вещей, отнесенных нами к классу «б». В ряду подобных явлений находится и так называемый «стиль жизни», и «жизненный стандарт» данной социальной группы, и ряд иных ценностных ориентаций и культурных феноменов, изучением координации и субординации которых занимаются социология и культурология.

Вещи указанного класса «расшифровываются» человеком в контексте ценностных ориентаций, бытующих в данной социальной и культурной среде. Среди подобных ориентаций наиболее существенной в семиотическом плане является, по-видимому, эстетическая ценностная ориентация. Социально обусловленные эстетический вкус и эстетические предпочтения — это те факторы общественного сознания, которые ныне все больше мобилизуются человеком для ориентации в социально культурной среде посредством комплекса вещей промышленного производства. Механизмы эстетического сознания и эстети-

<sup>39</sup> См.: В. И. Толстых. Мода как социальный феномен, В сб. «Мода: за и против», М., Изд-во «Искусство», 1973, стр. 19

<sup>40</sup> В. К. Скатерщиков. К спорам о моде, В сб. «Мода: за и против», стр. 69.



ческой деятельности используются человеком для придания утилитарной вещи знаковых функций.

Мы попытаемся далее установить хотя бы самые общие основания, позволяющие утверждать, что существует определенного рода корреляция между эстетической проработкой формы в дизайне и включением вещи в процесс социально-культурного общения людей.

### Эстетическая организация формы как способ кодирования психологических и социально-культурных значений

В своем многовековом опыте человек научился управлять «языком» вещи, особым образом организуя ее форму.

Сегодня специалистом, владеющим «человеческим языком» вещей промышленного производства, стал дизайнер, и ему необходимо познать и освоить доступные человеку средства, с помощью которых вещь, предназначенная в основном для удовлетворения материальных потребностей, вещь утилитарная, может быть наделена информативной способностью.<sup>41</sup>

Форма вещи становится знаком, когда ей сопутствует тот или иной код, хотя бы и неосознанно усвоенный человеком. Наличие кода — неременное условие функционирования знака и возможности его интерпретации, восприятия связанного с ним значения. Обязательность кода для всякой знаковой системы итальянский исследователь семиотических проблем Умберто Эко иллюстрирует на материале наименее, казалось бы, благодарном. Как свидетельствует А. К. Жолковский, Умберто Эко показывает, что даже восприятие иконических знаков, которые считаются всегда основанными на естественном сходстве с обозначенными предметами, становится возможным лишь

<sup>41</sup> Семиотическому подходу к анализу вещи в нашей литературе посвящено очень мало работ. В 20-е годы под этим углом зрения провел упомянутое нами исследование народного костюма П. Богатырев. О знаковых функциях вещей пишут Л. Переверзев «Научно-техническое и художественное начало в дизайне», в сб. «Вопросы технической эстетики», вып. 2, М., 1970 и Л. Новикова («Знаковые функции сувенира», «Декоративное искусство СССР», 1970, № 1). О смысловых значениях вещи — М. Субботин («Культурная ценность вещи», «Декоративное искусство СССР», 1971, № 3). Рассматриваемая проблематика нашла отражение в некоторых работах М. Кагана, а также в отдельных статьях бюллетеня «Техническая эстетика».



благодаря соблюдению определенных условностей, различных для разных культур. На рисунке, изображающем человеческий профиль, точка обозначает глаз, а полукруг — бровь. Но в другом контексте они могут означать виноградину и банан. Перевод зрительных, как и интеллектуальных, представлений на условный язык графических и цветовых изображений осуществляется лишь с помощью того или иного кода.<sup>42</sup>

Любой код можно отнести к одному из двух типов. Значение знака может быть строго «оговоренным», тогда код будет однозначным, а за знаком будет жестко закреплено строго определенное значение. Такой код называют конвенциональным. Различные авторы именуют его по-разному: сильный (Умберто Эко), детерминированный (Л. Переверзев), нормализованный (А. Моль), декларативный (М. Марков) и т. д.<sup>43</sup>

Помимо конвенциональных существуют и коды иного рода. Они не закрепляют за знаком единого жесткого смысла и оставляют относительный простор для его интерпретации. Такого типа коды называют слабыми, вероятностными и т. д. Мы бы определили такой код как «размытый». Человек постигает его благодаря своему формированию в условиях той или иной культуры, при усвоении специфичных для данной культуры ценностных ориентаций.

Код, с которым человеку приходится сталкиваться для понимания «языка» большинства утилитарных вещей, относится ко второму типу. Формирование и использование такого кода часто реализуется на основе эстетической ценностной ориентации.

Информационно-семиотический подход к анализу эстетических явлений позволяет, по нашему мнению, трактовать эстетическое формирование промышленных изделий, как один из самых широко используемых и эффективных способов кодирования психологических и социально-культурных значений вещей, рассчитанный

<sup>42</sup> См. «Вопросы философии», 1970. № 2, стр. 173.

<sup>43</sup> U. Eco. *La Struttura assente*. Milano; «Bompiani», 1968, p. 114. В. Л. Переверзев. Научно-техническое и художественное начало в дизайне, стр. 188; А. Моль. Теория информации и эстетическое восприятие, М., Изд-во «Мир», 1966, стр. 202; М. Марков. Искусство как процесс, стр. 95.



на активность присущих человеку механизмов эстетического восприятия.<sup>44</sup>

Такая возможность следует из понимания эстетического как непосредственно данной или внешне чувственной выразительности «внутренней жизни предмета, которая запечатлевает в себе двусторонний процесс «опредмечивания» общественной человеческой сущности и «очеловечивания» природы...».<sup>45</sup> В этом определении А. Ф. Лосева выразительность предметных форм понимается как синтез двух планов — внешнего, выражающего, и внутреннего, выявляемого. «Самый термин «выражение», — пишет А. Ф. Лосев, — указывает на некое активное самопревращение внутреннего во внешнее, самораскрытие человека во вне и, таким образом, выражение всегда есть нечто символическое, поскольку один его план (выражающее) является означением, знаком другого (выражаемого). Эстетическое, будучи выражением, не является, таким образом, чисто вещественной данностью, натуралистической предметностью, но чувственные, вещественно-природные его характеристики выступают как носители некоторого смысла (значения, ценности)»...<sup>46</sup>

Не вдаваясь в споры вокруг понятия выразительности, примем и качестве рабочего определения следующую формулировку: «В самом широком смысле выразительность — это способность предмета, запаха, цвета, одним словом, материального явления замещать собой или представлять другой предмет, состояние, процесс, каче-

<sup>44</sup> Это, разумеется, не единственный способ, с помощью которого человек «зашифровывает» в вещи социально-культурную информацию. Целый ряд социально-культурных явлений оказывается связанным с чувственно воспринимаемой формой вещи (с ее способностью выступать знаком, представляющим то или иное общественное отношение) безотносительно к тому, насколько эта форма эстетически значима. Так, престижность вещи, ее способность информировать о положении человека на ступенях социальной иерархии классово-антагонистического общества, может быть достаточно автономной от эстетических характеристик. Использование вещей как атрибутов этикета также может быть независимым от их эстетических достоинств. Наконец, мода тоже эксплуатирует информативность вещей отнюдь не только из-за их сепричастности к эстетической сфере, а порой даже вопреки общепринятым и устоявшимся эстетическим представлениям в тех или иных социальных общностях.

<sup>45</sup> А. Ф. Лосев. Эстетическое, в кн.: «Философская энциклопедия», т. 5, стр. 576.

<sup>46</sup> Там же.



ство, ощущение, мысль, настроение и т. п. и оказывать эмоциональное воздействие на человека» (подчеркнуто нами — Л. Б.).<sup>47</sup>

Это определение выразительности почти тождественно принятому в семиотике общему определению знака и отличается лишь указанием на способность материального явления, которому присуща выразительность, оказывать эмоциональное воздействие на человека.

Выразительность, таким образом, можно определить как экспрессивную знаковость, когда через экспрессивное значение знака постигается его смысловое, а подчас и предметное значение.

Эстетически выразительную форму утилитарной вещи человек прежде всего воспринимает эмоционально и лишь на основе этого восприятия постигает ее смысловое значение. «Форма выступает как специфический знак, который вызывает определенную эмоциональную реакцию, опирающуюся на комплекс условно-рефлекторных связей человека с миром вещей».<sup>48</sup>

Значением, сообщаемым потребителю через эстетически выразительную форму, оказывается общественная ценность вещи.<sup>49</sup> Для человека различного рода линейные, объёмно-пространственные и цветовые отношения полны не только экспрессивного, но и смыслового значения. Это значение формируется не предустановленной «договоренностью», не «общественным договором», а всем предшествующим опытом человека, усвоенным в процессе фило- и онтогенеза. Оно (значение знака) декодируется не на уровне понятийно-мыслительной способности сознания, а на уровне его эмоционально-ассоциативных механизмов, на уровне чувств. Здесь существенны не только

<sup>47</sup> Ф. Мартынов Магический кристалл, Свердловск, Средне-Уральское изд-во, 1971, стр. 15

<sup>48</sup> Основы методики художественного конструирования, М., ВНИИТЭ, 1970, стр. 44.

<sup>49</sup> В соответствии с этим сотрудники ВНИИТЭ предлагают уже упоминавшееся определение: «Способность вещи выражать в чувственно воспринимаемых признаках формы свою общественную ценность мы называем эстетическим свойством вещи», (Основы методики художественного конструирования, стр. 22). Это определение положено в основу многих исследований, рассматривающих эстетическую проблематику дизайна, и стало отправным теоретическим положением при разработке практических рекомендаций для оценки эстетических качеств промышленных изделий.



психофизиологические особенности индивида, но и социально-психологические характеристики, детерминирующие эстетические представления, нормы и вкусы личности.

От поколения к поколению люди наследовали особого рода окрашенность эмоционального отношения к свету и тьме, верху и низу, горизонтали и вертикали, к разного рода объемным и цветовым соотношениям, которые связаны для человека с широким спектром ассоциаций. Поэтому говорят о пространственной форме как о тяжелой и легкой, статичной и динамичной, о цвете звучном и спокойном, веселом и грустном, теплом и холодном и т. д.<sup>50</sup> Такие ассоциации, естественно возникающие на основе природных факторов человеческого существования, оказываются в очень большой мере опосредствованными культурно-социальным опытом, усваиваемым человеком в процессе его онтогенетического формирования. Так, естественная эмоциональная реакция на зеленый цвет, как на доминирующий цвет растительного мира, или на красный цвет, как на цвет крови, для разных народов, в зависимости от условий их социального существования, приобретает иногда особое символическое значение и может совершенно по-разному интерпретироваться. Известно, например, что в Европе цвет траура — черный, а в Индии — белый.

Столь же подвержено социально-культурному влиянию восприятие не только цвето-колористических, но и разного рода объемно-пространственных отношений (пропорций, ритмов и т. д.). «...Я считаю себя вправе утверждать, — пишет Г. В. Плеханов, — что ощущения, вызываемые известными сочетаниями цветов или формой предметов, даже у первобытных народов ассоциируются с весьма сложными идеями и что по крайней мере многие из таких форм и сочетаний кажутся им красивыми только благодаря такой ассоциации.»<sup>51</sup> А это значит, что красота предмета, благодаря той же ассоциативной способности сознания, может быть интерпретирована как «знак»

<sup>50</sup> «Что касается цветов, — пишет Г. Гегель, — то существуют серьезные, радостные, огненные, холодные, печальные и нежные цвета. Поэтому избирают определенные цвета как знаки имеющегося у нас настроения». (Г. Гегель. Энциклопедия философских наук, Сочинения, т. III, М., 1956, стр. 116).

<sup>51</sup> Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. I, стр. 10—11.



этих «сложных идей». Восприятие красоты генерирует в сознании круг идей, которые становятся смысловым значением такого «знака».

Смысловые значения формы и цвета, интерпретируемые как «знаки», подвержены исторической подвижности (изменчивость кода). Укажем лишь один пример. Веками люди любую вытянутую и односторонне заостренную форму воспринимали как динамичную, выражавшую направленность движения в сторону заостренного конца («летающая стрела»). Но вот человечество вступило в эру господства аэродинамичных обтекаемых форм, и наше ассоциативное восприятие формы как динамичной за сравнительно короткий срок стало противоположным: форма водяной капли, вытянутой по горизонтали, воспринимается современным человеком как динамичная, но направленность движения читается не в сторону заостренного конца, а в сторону тупого. Без всякой на то договоренности, код конкретной визуальной формы претерпел коренное изменение.

Представленные здесь положения относительно возможности кодирования существенных для человека значений путем эстетической организации формы вещей, подтверждается рядом современных психологических исследований, в некоторых случаях специально предпринятых в связи с потребностями дизайна. Этой проблеме уделено большое место в исследованиях американского ученого Р. Арнхайма.

Р. Арнхайм трактует форму как экспрессивное выражение полного содержания эстетического объекта. Как отмечает советский исследователь творчества Арнхайма В. Самохин, сама форма (ее выразительность, информативность или, в более широком плане, ее содержание) при определенных условиях становится для Арнхайма одной из функций эстетического объекта<sup>52</sup>.

Форма материально-полезного предмета рассматривается Арнхаймом как носитель информации и потому становится средством познания, помогает человеку ориентироваться в реальном мире. Эстетически организованная форма интенсивно активизирует процесс познавательной деятельности человека, т. к. дает ему возможность опери-

<sup>52</sup> См.: В. Самохин. Функционализм и проблема функции и формы в искусстве, «Искусство», 1972, № 3, стр. 36.



ровать целостными структурами (целостность формы — одна из особенностей эстетически организованного объекта) и потому постигать сущность воспринимаемого предмета, минуя стадию его логического анализа<sup>53</sup>. Внешний облик предмета, соотнесенный с предыдущим опытом человека, становится знаком определенной внутренней структуры и потому оказывается возможным постижение внутреннего через внешнее.

Такую активную роль эстетически значимой формы Арихайм объясняет тем, что специфической ее особенностью является взаимосвязанность, соподчиненность составляющих ее элементов, а не механическое их соединение в произвольном порядке. Эстетическая форма предполагает структурную целостность ее элементов, и ее свойства как целого отличаются качественным своеобразием, не выводимым из простой суммы свойств, образующих структуру элементов.

Эстетическое восприятие не означает, по Арихайму, лишь односторонний пассивный процесс «схватывания» целостной формы, приводящий к интуитивному постижению внутренней сущности объекта. И процесс эстетического творчества (т. е. деятельности, связанной с наделением формы эстетически значимыми свойствами), и эстетическое восприятие предполагают отбор, отсеивание и интерпретацию воспринимаемого. Они всегда связаны с определенной установкой, обусловленной комплексом ценностных ориентаций личности.

Зрительно воспринимаемая форма «искусственного» изделия, согласно Арихайму, зависит не только от требований, определяемых условиями успешного функционирования изделия, но и от психологических особенностей эстетического восприятия, с которыми должен считаться человек в творческом процессе формообразования.

Если функциональные требования к форме обеспечиваются тем, что человек способен действовать целесооб-

<sup>53</sup> Следует, однако, отметить, что связывая свои психологические исследования с традициями гештальт-психологии, Арихайм соответственно интерпретирует и их результаты. Так, структурная целостность перцептивного образа мыслится им не как следствие целостности воспринимаемого объекта, а как привнесенная в объект усилием познающего сознания. Научная ценность исследований Арихайма проявляется в той мере, в какой он в своей практической и научной деятельности отходит от методологических предпосылок позитивизма и гештальт-психологии.



разно, т. е. создавать форму, соответствующую функции, то психологические моменты, налагающие свой отпечаток на процесс «генерирования» внешней формы, предопределены жизненным опытом художника (дизайнера), его эстетическими предпочтениями, диктующими особенности его стиля и т. д. А так как эти субъективные моменты тоже не абсолютно произвольны, а в большой мере предопределены тем, что творящий человек — дитя своего времени, своего народа и т. д., то на результатах формообразующего процесса все эти моменты оставляют опосредованный след.

Два силовых потока определяют специфику восприятия той или иной эстетически значимой формы: особенности объекта (его размеры, конфигурация, фактура, цвет) и специфика идеального процесса в сознании воспринимающего, когда формальные особенности объекта соотносятся с формами, ранее зафиксированными в памяти человека и связанными для него с определенным характером эмоций. Эти закономерности восприятия формы определяют специфические особенности эстетического формообразования промышленных изделий.

Организация эстетического восприятия посредством соответствующего упорядочения внешней формы становится, по Арихайму, средством, помогающим современному человеку ориентироваться во внешней среде в условиях перенасыщенности информацией.

Эстетическая форма рассматривается Арихаймом как совокупность определенных сигналов, позволяющих качественно дифференцировать объект. Она трактуется как код некоей информационной системы. Восприятие эстетически значимой информации или, вернее, восприятие информации, в основе которой лежит код, реализуемый эстетическими средствами, осуществляется так, что зритель воспринимает форму целостно, затем фиксирует в сознании наиболее информативные элементы, а по ним постигает в форме назначение объекта, с одной стороны, и его эстетическое своеобразие — с другой. «Эстетическая форма кроме самой себя, всегда указывает на что-нибудь еще»<sup>54</sup>.

Для дизайна подобные исследования бесспорно актуальны и практически значимы. Изделия художествен-

<sup>54</sup> R. Arnheim. Art and Visual Perception, London, 1968, p. 42.



ных ремесел, прикладного искусства всегда отличались высокой информативностью формы. Современные промышленные изделия по степени своей информативности не должны уступать ремесленным изделиям прошлого. В мире, перенасыщенном разного рода информацией, люди терпят много неудобств от хаоса вещей, от энтропии вещного мира, преодоление которых рассматривается как одна из существенных задач дизайна<sup>55</sup>. Ее решение в значительной мере связано и с эстетической организацией формы.

### Семантика мира вещей и дизайн

Семантическая неисчерпаемость предметно-вещевой среды обусловлена не только безграничным разнообразием самих вещей, но и подвижностью, изменчивостью их значений (как в диахронном, так и в синхронном плане), их непосредственной зависимостью от культурного контекста, от социально-психологического и даже идеологического «климата», в пределах которых функционирует вещь и актуализуются ее значения.

Значение вещи, ее смысловое содержание, характер информации, которую она способна на себе нести и передавать, есть переменные величины, зависящие как от особенностей ее материального бытия, так и от условий социально-исторического существования людей, от характерных для каждого культурно-исторического типа личности мироощущения и мировосприятия.

Говоря о символическом смысле предметных элементов современной культуры — дорожных сигналов, киосков, телеграфных столбов, почтовых ящиков, водосточных труб, — западноевропейский искусствовед Д. Дорфлес пишет: «Представьте себе реакцию дикаря, стоящего перед лондонским почтовым ящиком, представляющим собой изолированный красный цилиндр на краю тротуара... Возможно многие подобные предметы в глазах «дикаря» могли бы обрести свойство волшебных образов, зловещих, священных, полных скрытого иносказательного значения, в каком-то смысле повелительных, на наш взгляд, не очень отличающихся от древних тотемных статуй По-

<sup>55</sup> См.: Д. Гвишиани. Наука, дизайн и будущее, «Техническая эстетика», 1970, № 1, стр. 3.



линезии и Африки»<sup>56</sup>. Значение вещей на улицах Лондона, их смысловое содержание, будет совершенно различным для жителя самого Лондона и для представителя отдаленной культурной общности.

Информационная емкость вещи, пропускная способность «информационного канала», в качестве которого может быть интерпретирована ее чувственно воспринимаемая форма, оказываются зависимыми от доступного наблюдателю «словаря» предметных форм, от «предметного тезауруса», если воспользоваться этим лингвистическим термином, получившим свое особое значение в современной информатике<sup>57</sup>.

Рассуждая подобным образом, мы вынуждены признать, что анализ значений и смысла вещи и ее способности выступать в роли индикатора человеческой общности может быть осуществлен лишь применительно к конкретному типу и классу вещей, функционирующих в контексте той или иной культурной, социальной, исторической общности людей.

Таким образом, нельзя говорить о едином «словаре» значений и смыслов вещей безотносительно к меняющимся в пространстве и во времени формам культуры, хотя бесспорно верна мысль, что вещи, благодаря своей встроенности в быт, производство, повседневную жизнь, являются эффективным каналом межкультурной коммуникации. При этом нужно иметь в виду ту безусловную метаморфичность, с которой связано понятие о таком «словаре».

Поиски социальных и культурных значений вещей представляют собой неисчерпаемую проблему культурологических исследований, беспредельную по своим масштабам. Но в знаниях подобного рода нуждается материальное производство.

В прошлом, в период репродуцирующего производства вещей, когда творческое воссоздание новых смыслов и целостностей вещного мира было сравнительно редким явлением, значения и смыслы относительно просто фиксировались и постигались на основе культурных тради-

<sup>56</sup> G. Dorflès. The Man — Made Object. In Book «The Man — Made Object», London, 1964.

<sup>57</sup> О понятии «тезаурус» в теории информации см.: Ю. Шрейдер. О семантических аспектах теории информации, Сб. «Информация и кибернетика», М., «Советское радио», 1967, стр. 33—34.



ций<sup>58</sup>. Мир современных вещей представляет собой огромное множество постоянно меняющихся значений и смыслов, постичь которые все же необходимо, если ставится задача достижения оптимального соответствия вещи материальным и духовным запросам человека.

Необычайно актуальна эта задача для всего комплекса «бифункциональных» архитектурных искусств, использующих художественно-конструктивный принцип формообразования и воссоздающих материально-полезную вещь, специально ориентированную на исполнение соответствующей роли в системе социально-культурной коммуникации.

С семиотическими исследованиями материальной культуры мы встречаемся, главным образом, в работах этнографического или общекультурологического характера, типа приведенного нами исследования П. Богатырева или некоторых работ из серии «Трудов по знаковым системам» под редакцией Ю. М. Лотмана, издаваемых Тартуским университетом.

Среди работ, рассматривающих семантику и прагматику мира современных вещей, преобладают исследования критического плана. Они описывают лишь мир вещей-товаров, функционирующих в системе современного капитализма, где самореализация личности, осуществляемая через совокупность ее многочисленных социальных ролей, предполагает для каждой роли свое особое вещное представительство. Вещь здесь неотъемлемый реквизит, сопровождающий исполнение роли и обеспечивающий личности видимую «индивидуальность», которую требует роль.

В условиях социально-стратифицированного современного буржуазного общества вещь становится символом социального статуса личности, знаком ее престижа. Семантика вещного мира здесь выражается в обозначении через вещи набора ценностей, обеспечивающих индивидуальное социальное признание. В конечном счете, вещи призваны здесь выступать как символы власти и денег. По масштабу этих «конечных ценностей» главным образом и стратифицируется общество «показного потребления» (Т. Веблен). Нельзя не согласиться с американским со-

<sup>58</sup> См.: М. Субботин. Культурная ценность вещи, «Декоративное искусство СССР», 1971, № 3, стр. 35.



циологом Р. Миллсом, который за набором вещевых символов, продиктованных известным «стилем жизни» и борьбой за престиж, видит «не бессмысленные с социальной точки зрения побрякушки, служащие удовлетворению личного самолюбия», а социальную функцию сплочения элиты<sup>59</sup>.

В пределах определенной социальной группы современного капиталистического общества, разделенного классовыми, имущественными, национальными, религиозными, профессиональными и другими перегородками, складывается свой социальный статус, и вещи становятся его выражением. Чтобы утвердить свое статусное положение, свою корпоративную принадлежность, человеку необходимо обладание набором таких вещей, вещей «как у всех», в пределах его социальной группы. Набор стандартных патентованных вещей становится предметным выражением конформированного сознания человека, условиями своего существования, превращенного в унифицированную, взаимозаменяемую, стандартную деталь огромного механизма, именуемого современным «массовым обществом».

Вещи в роли символов служат здесь не только консолидации социальных групп, но и их разграничению, соблюдению «социальной дистанции». В этом проявляется прагматический аспект вещевого символизма, необычайно актуализировавшийся в условиях современного капитализма<sup>60</sup>. Возросшая роль культурно-символических различий потребляемых продуктов производства (не только материального, но и духовного) рассматривается даже как одна из самых характерных особенностей общества, где господствует стратифицированная система потребления<sup>61</sup>.

Ясно, что подобный символизм может быть реализован лишь на основе определенного рода социально-психологических механизмов: подражания, соперничества, заимствования, внушения и т. д.<sup>62</sup> Буржуазный коммерческий

<sup>59</sup> Р. Миллс. Властвующая элита, М., 1959, стр. 124.

<sup>60</sup> Е. Я. Басин, В. М. Краснов. «Статусное» присвоение культуры как регулятор социального общения при капитализме, «Вопросы философии», 1969, № 10, стр. 100.

<sup>61</sup> См.: В. Глазычев. О дизайне, М., Изд-во «Искусство», 1970.

<sup>62</sup> Об указанных социально-психологических механизмах см.: Б. Д. Парыгин. Основы социально-психологической теории, М., Изд-во «Мысль», 1971, стр. 251—280.



дизайн, и особенно его специфическая разновидность — «стайлинг», функционирует в качестве хорошо налаженного механизма «индустрии символов» и эффективно использует подобные социально-психологические факторы.

Рабскую зависимость человека от вещи-символа, гипнотическое воздействие такой вещи на сознание обывателя интенсивно эксплуатирует в своих целях так называемое «массовое искусство», рассчитанное на невзыскательный вкус «толпы». Вещи, покоряющие сознание массового потребителя, подаются с характерной для рыночного, коммерческого реализма склонностью любоваться жизнью богатой, красивой, сытой — с бытом фешенебельных отелей, шикарных пляжей, с демонстрацией великоленных лимузинов, роскошных яхт, с непокоримой приверженностью к дорогим модным туалетам, ко всему вещественному миру, который символизирует и обозначает богатство во всех его проявлениях и комфорт во всех его модификациях<sup>63</sup>. Такое искусство отражает особый тип коммуникации посредством вещи, характерный для «потребительского общества».

Если вещи в своей подлинно культурной значимости выступают в качестве средств связи между творцом и потребителем, если они несут потребителю ту информацию, которую заложил в них творец, если они выступают как овеществление умений, навыков и стремлений человека, то вещь как престижный знак утрачивает подобную коммуникативную способность.

В том символическом значении вещи, которое именуют престижным, вместо связи «потребитель — творец», реализуется связь «потребитель — потребитель». Вещь информирует лишь о социальном статусе своего владельца. Человек, создавший вещь, выступает только пассивным посредником между потребителями, становится лишь проводником общения между ними. Эстетические функции вещи отступают на второй план. Гармония мер человека и предмета здесь уже не играет существенной роли. Вещь информативна, но это информативность иного порядка, нежели способность вещи быть зеркалом человеческих сущностных сил, зримым выражением его творческих возможностей.

<sup>63</sup> Т. Н. Бачелис. Счастливчик Бонд, Сб. «Современное западное искусство», М., Изд-во «Наука», 1972.



«Индивид тратит значительные силы и средства, чтобы соответствовать своей роли не только по выражаемым убеждениям, вкусам, манерам, но и по одежде, обстановке, кругу обслуживающих его лиц и т. д.— пишет Э. Соловьев,— Потребляемые вещи становятся тем самым на одну «смысловую плоскость» со словами и выразительными движениями, они получают значение реквизита социального лицемерия». <sup>64</sup>

С престижным значением вещи связаны такие понятия, как «показное потребление», каноны вкуса, жизненные стандарты определенной среды, конформизм.

Роль престижного символизма в современной буржуазной культуре нисколько не умаляется тем, что значительная часть современных промышленных изделий характеризуется кратковременностью пользования, недолговечностью, теряет, по словам известного французского дизайнера Ж. Вьено, свою «индивидуальность». Даже такая вещь может стать символом определенной «услуги», доступной далеко не всем слоям стратифицированного общества <sup>65</sup>.

Создателям предметных форм социалистической культуры приходится творчески воссоздавать иную символику, кодировать в вещи другую социальную информацию, учитывать принципиально иную систему ценностных ориентаций, обозначаемую через вещь. Но и у нас за каждой бытовой вещью, машиной, предметным ансамблем стоит конкретный тип человека, для которого они создаются. Человек, его быт, культура, мироощущение — вот в конечном счете то подлинное смысловое значение, которое несет в себе форма вещи.

Для каждой культурной группы и у нас определенный вещевой стандарт является ценностью, признаком группы в целом или каждого ее члена. Но одновременно существует и личностное отношение к вещи, не совпадающее с этим стандартом.

Все эти, казалось бы самоочевидные положения, которые, тем не менее стали осознаваться лишь в самые

<sup>64</sup> Э. Соловьев. Внутрикапиталистическая конкуренция и доктрина «массового общества», Сб. «Современная буржуазная социология в США», М., 1967, стр. 252.

<sup>65</sup> G. Viand. Le design et Lephemere, «Design Industrie», 1967, № 2, p. 14—16



последние годы <sup>66</sup>, открывают новые аспекты анализа присущих вещам социальных функций и их значимых форм, по-новому ориентирует тех, кто создает вещи.

Социалистические общественные отношения освобождают человека от товарного фетишизма, избавляют его и от порабощающего поклонения вещам. Это важнейшее положение, на основе которого строится стратегия нашего художественного конструирования.

В условиях социалистических общественных отношений, при которых отсутствует резкая дифференциация уровней экономического статуса, нет потребительской элиты как обособленного слоя, когда существенно сближается уровень материальной обеспеченности различных групп населения. Вещь сохраняет многозначность, однако структура ее знаковых функций существенно меняется. Нельзя не согласиться с В. Глазычевым, что в силу всего этого среди многообразных значений вещи у нас на первый план выдвигаются ее культурно-информационные и эстетические значения, а за престижным значением остается минимальная роль в качестве пережитка традиционной вещной культуры. <sup>67</sup>

Западный дизайн строит свою стратегию, ориентируясь на конкретный тип потребителя. Этот принцип подчинен коммерческим соображениям. Перенесенный на нашу почву, он должен определить направленность дизайна на художественное проектирование вещей, соответствующих разнохарактерности культурных запросов народа, культурной дифференциации внутри социалистического общества с его этническими и национальными различиями единых по своему культурному содержанию социалистических наций.

Если для дизайна, связанного с проектированием орудий производства, машин, станков, аппаратов, транспортных средств и т. д., проблема национального своеобразия эстетически значимой формы промышленного изделия малосущественна или вообще не ставится, то для дизайна бытовых вещей — мебели, одежды, посуды и т. д., как и для архитектуры, — проблема национального своеобразия

---

<sup>66</sup> См.: «Декоративное искусство СССР», № 1, стр. 23.

<sup>67</sup> В. Глазычев. О дизайне, стр. 179.



зия еще долго будет оставаться весьма актуальной<sup>68</sup>. А это делает художественное конструирование сопричастным с более общей проблемой соотношения научно-технического прогресса и современных национальных художественных культур<sup>69</sup>. С проблемой знаковых функций вещи, как это следует из всего изложенного, указанные аспекты дизайна соотносятся совершенно непосредственно.

Задача гармонизации вещного мира с человеком требует анализа структуры информационных возможностей утилитарной вещи. На этом пути в связи с потребностями дизайна у нас сделаны лишь самые первые шаги (Д. Азрикан, Л. Переверзев). Еще не разработаны принципы анализа такой структуры, не определены системообразующие факторы.

Мы знаем, что вещь способна информировать о социальной принадлежности человека, владеющего и пользующегося ею. Нам также известно, что вещь может нести информацию о характере той субкультуры, в системе которой она функционирует (национальной, региональной, профессиональной, возрастной и т. д.). Вещь может быть и знаком культуры целой эпохи, структурным элементом которой является та или иная субкультура. Но вещи и их комплексы способны также поведать об индивидуально-психологических особенностях пользующегося ими человека, воссоздавать то эмоционально-психологическое звучание, на фоне которого протекает его жизнь. Этой способностью вещей традиционно пользуется искусство — живопись, графика, литература, театр, кино, — когда через вещи и с помощью вещей представляет нам мир человека<sup>70</sup>.

<sup>68</sup> Чешский искусствовед М. Ламарова справедливо отмечает, что форма ракеты во всем мире одинакова, в то время, как разница в форме стула, например, в Скандинавских странах и в Италии весьма ощутима (М. Ламарова. Люди и вещи, Прага, «Артис», 1966, стр. 11).

<sup>69</sup> Подробнее об этом см. в нашей статье: Проблемы национального и интернационального в советской архитектуре, «Политическое самообразование», 1971, № 8.

<sup>70</sup> Например, на полотнах художника Федотова вещи — ...овеществленные портреты хозяев, воплотившие в себе, как мебель Собакевича, их привычки и характеры. Это вещи-предатели, разоблачающие своих владельцев, у которых «одно пахнет харчевней, а другое деревней...» (Федотов) (Ю Герчук. Живые вещи, «Декоративное искусство СССР», 1970, № 6, стр. 32).



Нам, наконец, известно, что информативная активность формы в большей мере присуща вещам более традиционно связанным с повседневной бытовой жизнью человека, непосредственно удовлетворяющим его жизненные потребности, нежели вещам со сложной технической структурой, для которых последняя становится ведущим формообразующим фактором.

Таковы, на наш взгляд, отправные моменты, отталкиваясь от которых можно вести дальнейший поиск и анализировать социолого-семантические возможности вещи.

Информационная способность вещей, как и материальных объектов, создаваемых архитектором, реализуемая через их эстетически-значимую форму, оказывается наиболее эффективной, если они обладают известной общностью чувственно-структурных особенностей и признаков, если они включены в общность, именуемую стилем. В этом случае правомерно говорить не только о единичных эстетических знаках, а об эстетической знаковой системе. Только на этом уровне обобщенности и существует выразительный язык вещей как определенная семиотическая система. Эта система может быть отнесена к тому уровню знаковых систем, который по классификации французского ученого М. Дюфренна, назван «суперлингвистическим»<sup>71</sup>. Это уровень «сверхзначащих» систем, в которых код лишен смысловой однозначности (определен нами как «размытый»), а значение становится выражением. К таким системам М. Дюфрени относит прежде всего художественные системы.

Стиль, определяя синтактический аспект выразительного языка вещей, вместе с тем не является категорией сугубо формальной, ибо за каждым знаком, за особенностями выразительной формы стоят присущие им значение и смысл. Стиль оказывается соотношенным с социально-психологическими и даже мировоззренческими особенностями и творца и потребителя художественно-эстетических ценностей<sup>72</sup>.

Современная цивилизация породила такие условия, при которых значения вещи, выраженные через доступ-

<sup>71</sup> M. Dufrenne, *Esthétique et Philosophie*. Paris; 1967, p. 78.

<sup>72</sup> Проблема стиля в дизайне — вопрос сложный, требующий самостоятельного анализа, в пределах настоящего исследования подробно не рассматривается.



ную восприятию форму, во многих случаях остаются для человека загадочными. Стилизовое единство материальной культуры, которым отличались известные исторические периоды, сегодня во многом утрачено.

Необычайная пестрота и разнородность предметного мира современности, обусловленные все усложняющейся структурой общественных систем и возможностями технического прогресса, предлагающего человеку для освоения все новые и новые формы, породили явление, которое дизайнеры многих стран именуют хаосом и какофонией форм.

Хаос предметных форм не может не волновать дизайнеров, призванных своей деятельностью придавать миру вещей визуальную упорядоченность и обеспечивать коммуникативность системы «человек — вещь — общество». Однако ограниченность идейно-мировоззренческих позиций многих дизайнеров Запада мешает им достаточно объективно разобраться в ситуации, когда вещь лишь затрудняет культурную коммуникацию и из средств организации культурных сообществ, взаимопонимания их членов становится дезориентирующим фактором современной цивилизации. На III конгрессе ИКСИД большинство делегатов капиталистических стран, указывая на хаос форм, и даже квалифицируя это явление как «проклятие современного мира», склонно было искать его причины в категориях морально-этического порядка, а не в стремлении предпринимателей разнообразить свою продукцию, чтобы как можно скорее сделать ее устаревшей и этим стимулировать спрос. Поэтому, по мысли некоторых буржуазных дизайнеров, хаос форм можно предотвратить с помощью мер, направленных на воспитание предпринимателей, потребителей и самих дизайнеров, оставляя неизменным капиталистический способ производства.

Даже такой трезво мыслящий теоретик и практик дизайна, как Т. Мальдонадо, пытался объяснить многие болезненные явления, связанные с формированием материальной культуры современности, отсутствием фантазии и изобретательности у художников-конструкторов<sup>73</sup>.

Наивно-утопический характер подобных суждений достаточно очевиден. Марксистская социология и эстетика

<sup>73</sup> См.: «Декоративное искусство СССР», 1963, № 11.



и развивающаяся на их основе теория социалистического дизайна вскрыли социальные корни хаоса форм, которые кроются в особенностях современного капиталистического производства, в условиях стратифицированного потребления, культивирующих конформистское сознание и потребительскую психологию. Эти корни простираются еще к тому периоду, когда капитализм дезинтегрировал былую духовно-практическую целостность ремесленной продукции, когда машинное производство сделало бездуховным промышленный фабрикат.

Последние 100 лет капиталистического развития отмечены тщетными поисками путей к восстановлению этой утраченной целостности, при которой только и возможна информационная упорядоченность мира вещей.

Утопическое прикладничество У. Морриса и Д. Рескина, гуманистические порывы Ле Корбюзье и Ф. Райта, даже практика Баухауза — все оставалось романтическим «дон-кихотством» на фоне тех социальных условий, которые каждодневно порождают новые формы духовного отчуждения.

Капиталистический дизайн вобрал в себя много формальных элементов, найденных в поисках художников-гуманистов. Но в своей сути он — дитя бизнеса. Вернуть утраченную целостность предметного мира, создать функциональную и семантическую упорядоченность мира вещей не дано и ему, при всех художественных достижениях некоторых прогрессивных дизайнеров Запада.

С уничтожением социальных причин вещевого хаоса, сам он автоматически не исчезает. Но в общественных условиях социализма дизайнеры и художники получают необходимые социальные предпосылки для реального уничтожения хаоса вещей, информационной какофонии форм. От деятельности дизайнеров зависит появление ситуации, при которой сформировавшийся в определенной культурной среде человек, приобретая жизненный опыт, будет постигать и сложные лоции безбрежного моря современных вещей. Глубинные механизмы такой возможности призваны объяснить психология личности и социальная психология. Задача дизайнера состоит в том, чтобы пользуясь данными этих и других наук о человеке, упорядочить хаос форм, снизить энтропию предметного мира.



\* \*

\*

Произведенный нами анализ знаковых функций вещи, выяснение ее роли в организации социально-культурного общения людей, признание возможности кодирования присущих ей значений путем эстетической организации формы, обращение к понятию «размытый код», специфичному для художественных семиотических систем,— все это открывает возможность рассмотреть хотя бы некоторые основания, позволяющие сблизить систему дизайна с системой искусства, выделить их наиболее существенные связи, понять роль художественного конструирования в системе современной художественной культуры.

Вопрос о  
должает вол  
десяти лет. П  
проблемы «М  
предметом?» м  
правомерность  
зайну. Постепе  
сти, отличий от  
художественной  
Вместе с тем  
ваний — призна  
дественность пр  
жизни доказала  
аналогий, намет  
причастность тру  
тельности была  
се стала отрицат  
Комплексност  
ассимилирует в с  
в дизайне лиши  
ству, промышлен  
мы, стремление  
присущая дизай  
«по-человечески  
зительные возмож  
комплексов. Все  
литарных аспекто  
красотам», под к  
красота в ее фун  
общественных



## Глава шестая

### О ХУДОЖЕСТВЕННОМ НАЧАЛЕ В ДИЗАЙНЕ

#### Неизобразительная природа образа в «практических» искусствах

Вопрос о художественных возможностях дизайна продолжает волновать нашу общественность уже более десяти лет. После бурных споров 1961—1963 гг. вокруг проблемы «Может ли машина быть художественным предметом?» многое прояснилось и стала очевидной неправомерность чисто искусствоведческого подхода к дизайну. Постепенно приходило осознание его специфичности, отличий от традиционного прикладного искусства и от художественной промышленности.

Вместе с тем с развенчанием максималистских требований — признать за любым продуктом дизайна его тождественность произведению искусства, — когда практика жизни доказала необоснованность таких прямолинейных аналогий, наметился крен в противоположную сторону: причастность труда дизайнеров к художественной деятельности была поставлена под сомнение, а порою и вовсе стала отрицаться.

Комплексность и многогранность функций, которые ассимилирует в себе дизайн, породили стремление видеть в дизайнере лишь «интегрального» специалиста по качеству промышленных изделий. За таким вполне объяснимым стремлением как-то сама собой стала забываться присущая дизайнеру возможность через свой продукт «по-человечески говорить с человеком», используя выразительные возможности элементов предметной среды и их комплексов. Все, что оставалось дизайнеру, помимо утилитарных аспектов вещи, сводилось к «эстетическим ее качествам», под которыми понималась красота. Конечно, красота в ее функциональной зависимости от пользы, от общественных качеств вещи, красота, не привнесённая



извне, не «приложенная» к вещи, а органически ей присущая как зримое выражение общественных свойств, но все же — только красота.

Даже сама постановка вопроса о более глубоких, образно-выразительных возможностях материально-полезной вещи, учитывая которые дизайнер мог бы ставить перед собой более широкую художественную задачу, стала казаться надуманной, а в некоторых случаях даже вредной.<sup>1</sup>

Связи дизайна с искусством стали представляться не очень существенными. Когда была произнесена сакраментальная фраза: «дизайн — не искусство, а особая, специфическая деятельность в сфере современного промышленного производства», стало казаться, что магическая формула найдена, получен однозначный бесспорный ответ.

Разумеется, прямые аналогии между дизайном и изобразительными «станковыми» искусствами вредили делу, вели к организационной неупорядоченности дизайна. В ГДР, например, исходя из абсолютизации художественного начала в дизайне, Центральный институт технической эстетики был передан в ведение министерства культуры, и это министерство осуществляло все руководство практикой дизайна. Понятно, что специалисты этого министерства не могли способствовать развитию дизайна в его многоаспектных функциях, predeterminedных в основном требованиями материального производства. Это положение было пересмотрено и руководство дизайном передано в ведение управления по измерениям и контролю за качеством товаров.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Сказанное разумеется, не означает, что связи дизайна с искусством в последние годы не исследуются. Такие исследования ведутся как теоретиками дизайна, так и эстетиками. Можно указать на работы Л. Новиковой, Л. Переверзева, М. Макарова, Е. Розенблюма, В. Быкова и др. Проблеме «дизайн и искусство» в феврале 1972 г. был посвящен специальный советско-польский симпозиум, созданный Союзами художников обеих стран. Но имеется много популярных брошюр и статей, посвященных теме «техника и искусство», «художественное конструирование и эстетика», которые лишь порождают у читателя досадные неясности. Так, учебное пособие по технической эстетике для студентов конструкторских специальностей начинается словами: «Техническая эстетика — это наука о красоте в технике». (В. И. Елгazin. Техническая эстетика, изд. Томского университета, (1970).

<sup>2</sup> См.: З. Бегенау. Функция, форма, качество. М., Изд-во «Мир», 1969.



Сегодня забота о комплексной качественности изделий определила направленность дизайна в социалистических странах. Это продиктовано требованиями жизни и потому оправдано, при всех возражениях некоторых искусствоведчески настроенных теоретиков, усматривающих в такой ориентации дизайна «заземление» его высоких духовных задач. Если возможности дизайна по обеспечению качества промышленной продукции поняты правильно, «качественный» подход может сочетаться с признанием духовных, художественно-эстетических потенций дизайна. На практике, однако, дело обстоит не всегда так.

Теоретические споры по этому поводу не прекращаются. А между тем практика ставит свои вопросы. Как готовить дизайнеров? Какую роль в их подготовке должно играть художественное образование? Каковы эстетические требования к дизайн-продукту, сводятся ли они лишь к поискам красоты?

Решая многообразные и сложные проблемы технической эстетики, рассматривая ее аксиологические, прогностические, эргономические и другие аспекты, нам не уйти от проблемы «дизайн и искусство», ибо кажущаяся ее ясность на поверку мнимая.

Все это заставляет нас рассмотреть, насколько деятельность художника-конструктора совместима с поисками художественно-образной выразительности предметно-вещевой среды.

При всей нетождественности эстетического содержания архитектуры, прикладного искусства и дизайна успешное развитие технической эстетики возможно лишь на основе творческой ассимиляции их предшествующего опыта, ее обращения к позитивным идеям, найденным в исследованиях других видов архитектурного творчества, пользующихся художественно-конструктивным способом формообразования.

Опыт теоретического осмысления дизайна показал методологическую несостоятельность прямых аналогий между дизайном и изобразительными искусствами, с одной стороны, а с другой — сколь мало оправданы попытки решить проблему «дизайн и искусство», оставаясь в границах самого дизайна, игнорируя его связи с другими видами архитектурного творчества.

У дизайна, особенно в его духовных аспектах, много общих проблем с архитектурой и прикладным искусством



и среди них прежде всего — вопрос о правомочности соотнесения всех этих видов деятельности с деятельностью художественно-моделирующей. Поэтому проблема художественного начала в дизайне требует осмысления аналогичной проблематики в архитектуре и традиционном прикладном искусстве.

Известно, что в искусствознании и эстетике по традиции, идущей от Канта, на протяжении веков архитектуру и прикладное искусство не раз изгоняли из дружной семьи муз. В наши дни подобная ревизия в сообществе искусств была предпринята А. И. Буровым.<sup>3</sup>

Такое, повторяющееся из века в век стремление исключить «практические искусства» из сферы художественного творчества объясняется не только их бифункциональной природой, связью с материальным производством, но и характерным для них своеобразием строения образа.

Одностороннее понимание художественного образа как воспроизведения жизни «в формах самой жизни», иначе говоря, чисто изобразительная его трактовка, мешает некоторым теоретикам, как мешала она в прошлом даже Чернышевскому, признать архитектуру таким видом искусства, художественные возможности которого по силе своего эмоционального воздействия на человека находятся в одном ряду с поэзией, живописью, театром и т. д.

Подобный подход к искусству связан, как правило, с однобоко-гносеологической его трактовкой, когда признается, что художественный образ — объект, предмет, событие реальной жизни, более или менее тождественно воспроизведенные в своей «похожести». При этом художественный образ часто понимается как одна из разновидностей образа в гносеологическом плане (ощущение, восприятие, представление). Пользуясь изобразительными или «литературоцентристскими», по выражению М. Кагана, мерками, ничего нельзя постичь в таких искусствах, как музыка и архитектура.

Логика рассуждений адептов изобразительности наталкивается на неразрешимое противоречие, когда приходится объяснять образную природу музыки. Но музу Евтерпу никто никогда не гнал с Парнаса. Если музыка

<sup>3</sup> См.: А. И. Буров. Эстетическая сущность искусства, М., Изд-во «Искусство», 1956.



не искусство — тогда что она? В большинстве ее жанров ничего не изображается. Есть «чистая музыка» — неозаглавленная, непрограммная, бестекстовая. Художественный образ не всегда и непременно требует воспроизведения жизненных фактов в «формах самой жизни». Своим существованием, своей ролью в жизни людей, музыка и танец заставляют «литературоцентристски» мыслящих эстетиков признать, что возможен и неизобразительный способ образно-художественного отражения жизни.

Природа музыкального образа в истории эстетики трактовалась по-разному, но для нас важно, что изучение художественно-образных возможностей музыки позволило осмыслить и глубже понять природу образа в «практических искусствах». <sup>4</sup> Тем не менее, многие исследования, претендующие на решение общеэстетических проблем, продолжают оставаться «литературоцентристскими». Начав с декларации об общезначимости для всех видов искусства основных эстетических закономерностей, авторы иных эстетических работ, в лучшем случае, тут же оговариваются, что анализ этих закономерностей в данном исследовании проводится на материале литературы, живописи, театра, кино — в таких видах художественного творчества, где эти закономерности выступают наиболее рельефно и легче прослеживаются. Однако часто даже и такой оговорки не делается — автор просто забывает о ранее декларированной, но не доказанной общезначимости эстетических закономерностей и уверенно ведет читателя по изученному фарватеру литературы и живописи, театра и кино.

Все это относится и к исследованиям, анализирующим глубинные слои художественного произведения, природу творческого процесса в искусстве и особенности художественного познания действительности. Даже в работах, специально посвященных структурным исследованиям специфических особенностей художественной образности, мы не находим анализа, который отличался бы качеством общезначимости, позволяя одновременно выявить специфику образного строя различных видов искусств.

<sup>4</sup> Подробнее об этом см.: С. Х. Раппопорт. О природе художественного мышления, Сб. «Эстетические очерки», вып. 2, М., 1967.



Так, Ю. М. Лотман в своей работе «Структура художественного текста»<sup>5</sup> сообщает, что разработанная им методика анализа образно-изобразительных и выразительных художественных средств может явиться универсальным инструментом при изучении любого вида искусства. Но читателю остается лишь поверить автору на слово — это интересное исследование построено в основном на материале поэзии и художественной прозы с минимальными выходами в сферу других, но опять-таки лишь «изобразительных», сюжетных искусств. Вопрос о том, насколько приложима методика структурного анализа художественного «текста»<sup>6</sup> к той группе искусств, о которой у нас идет речь, остается без ответа. Трудно понять, как соотносятся методы структурного анализа со всей областью прикладных искусств и из работ Б. Успенского. В его «Поэтике композиции»<sup>7</sup> мы также находим заявление о «всеобщности» и «универсальности», но снова содержательный разговор ведется почти исключительно о художественной литературе.

«Затененность» в эстетике проблем прикладного искусства и архитектуры объясняется не только «литературоцентристскими» устремлениями исследователей, а реальной сложностью анализа структуры художественного образа и понимания его познавательной роли в тех искусствах, где неизобразительные элементы этой структуры приобретают доминирующее значение, а изобразительные, как говорят математики, в пределе стремятся к нулю.

Речь идет не об исследовании структурных «языковых» единиц музыки или архитектуры. Такая структура чисто формальных средств изучалась математическими методами, начиная еще с пифагорейцев. Речь идет о понимании семантического значения структурных единиц неизобразительного образа, о той трудно постигаемой способности художественного образа вызывать изоморфные своей структуре изменения в сознании воспринимающего человека, благодаря которым и замыкается цепь художественной коммуникации: от художника — через

<sup>5</sup> М. Ю. Лотман. Структура художественного текста, М., Изд-во «Искусство», 1970.

<sup>6</sup> Понятие «текст» Ю. Лотман употребляет в широком смысле слова, понимая его как определенное смысловое сообщение, сделанное на языке «данного вида искусства».

<sup>7</sup> Б. Успенский. Поэтика композиции, М., Изд-во «Искусство», 1970.



произведение — к потребителю искусства. Надлежит выяснить, какого характера значения кодируются художником в неизобразительном образе, каков инвариант заключенной в нем информации и какие присущие человеческому сознанию особенности позволяют воспринимать это значение, то есть инвариантно перекодировать художественную информацию на язык нервно-рефлекторных сигналов и связей.

Все это, разумеется, сопряжено с большими трудностями, требует выхода в сферу психологических и других наук, и, вероятно, далеко не на все возникающие при этом вопросы может быть получен убедительный ответ на современном уровне исследований. Однако это нисколько не оправдывает тех эстетиков, которые избегают постановки проблемы образности во всей ее сложности, молчаливо обходят стороной «затененные» места художественного процесса.

Болгарский ученый К. Горанов, по крайней мере, откровенно признается в существующих трудностях и отказывается пока даже касаться этой проблемы. В своей большой монографии, освещающей многие аспекты художественного творчества, он отводит специальную главу изучению структуры художественного образа, а в ней особый раздел называет «Выражение — изображение». Автор доказательно говорит о неразрывном единстве этих противоположных сторон художественного образа в так называемых «изящных искусствах», предупреждает от недооценки отражательного характера искусств, при которой «творческое «я» художника... превращается в цель искусства, отпадает объективное содержание художественного творчества, попирается художественная правда».<sup>8</sup> Что же касается выразительной стороны образа, то ей, несмотря на декларированное единство «изобразительности и выразительности», в работе К. Горанова отводится несравненно меньшее место. Поэтому почти ничего не сказано о тех искусствах, где природа образа преимущественно неизобразительная.

Поясняя «изобразительную» способность музыки, автор признает, что «очень часто восприятие музыкальных

<sup>8</sup> К. Горанов. Художественный образ и его историческая жизнь, М., Изд-во «Искусство», 1970, стр. 185.



творений вообще протекает вне зрительных ассоциаций».<sup>9</sup> В отношении музыки диалектика «выражения» и «изображения» представляется К. Горанову сложной, а относительно прикладных искусств он вынужден ограничиться следующим заявлением: «Вопрос становится еще сложнее, когда мы покидаем границы изящного и вступаем в область так называемого прикладного искусства. В большинстве прикладных искусств изобразительный момент поглощен функциональной — производственной, педагогической, декоративной и т. д. целесообразностью произведения... Но проблема эта в своем современном состоянии настолько сложна, что автор не имеет возможности даже коснуться ее в настоящей работе».<sup>10</sup> Однако, несмотря на сложность, природа образа в «неизобразительных» искусствах за последние годы все больше привлекает исследователей.

Наша современная литература, посвященная чисто эстетическим проблемам прикладных искусств, не отличается особым разнообразием представленных в ней авторов. И все же исследования А. Салтыкова, И. Маца, М. Кагана, А. Чекалова, С. Раппопорта, К. Макарова, Н. Воронова и других современных теоретиков искусства, как и некоторых более ранних авторов, в значительной мере способствовали пониманию специфики художественной образности в искусствах «неизобразительных».

Как уже отмечалось, границы между художественными и нехудожественными видами деятельности относительны. Сегодня, как и в прошлом, художественная деятельность не отгорожена глухой стеной от деятельности человека в науке, технике, спорте и т. д. И если мы видим научную несостоятельность в отрицании качественного своеобразия художественного творчества (в рассмотренной нами структуре человеческой деятельности это самостоятельный, пятый тип деятельности — художественно-моделирующий), то безусловно метафизичны попытки возвести глухую стену между искусством и неискусством. Анализ структуры человеческой деятельности показывает, что «при всем его своеобразии, искусство живет не только «в собственном царстве», то есть в специально

<sup>9</sup> К. Горанов. Художественный образ и его историческая жизнь, стр. 185

<sup>10</sup> К. Горанов. Указ соч., стр. 187.



предназначенных для художественного освоения мира в формах человеческой деятельности,— оно вторгается в чужие владения, ассимилируется там, одновременно за-вязывая различные отношения с наукой, техникой, спортом, игрой и т. д. на своей собственной почве». <sup>11</sup>

Анализируя особенности художественного творчества, когда искусство из «собственного царства» вторгается во владения техники, производства, следует прежде всего иметь в виду два положения, вытекающие из понимания диалектически противоречивой природы искусства.

Во-первых — «изобразительно-выразительную» природу художественного образа, динамичность этих составляющих его сторон по мере перехода от одних художественных явлений к другим, возможность преимущественного проявления образа как с изобразительной, так и с выразительной стороны.

Во-вторых — синтез отражения и преобразования действительности при любой форме художественного освоения мира. Характер этого синтеза в системе искусств в целом изменчив и подвижен, являет собой лишь относительно устойчивое равновесие, меняющееся при переходе от одной формы художественного освоения действительности к другой. Существуют такие виды и жанры искусства, где это единство представлено своими крайними полюсами, где доминирует одна противоположность за счет другой,— в одних случаях отчетливо проступают отражательно-познавательные моменты, в других — созидательно-преобразовательные.

Если признать, что искусство не упрощенно-зеркальные отражения реальности, а отражения бытия в его взаимоотношениях с человеком, если видеть в искусстве не познание мира самого по себе, или человека как его части, а познание духовной взаимосвязи мира и человека, то буквально все присущие искусству, диалектически связанные противоположности — материальное и духовное, реальное и идеальное, познание и оценка, отражение и созидание, изображение и выражение, индивидуальное и всеобщее и еще ряд других аналогичных парных категорий — находят свое проявление во всех без исключения видах искусства, в том числе и в прикладных, бифункцио-

<sup>11</sup> М. Каган. Лекции по марксистско-ленинской эстетике, ч. 2, Л., 1964, стр. 7.



нальных, архитектурно-конструктивных. Нужно лишь понимать эти противоположности не как понятия, отражающие застывшие свойства и отношения, а видеть их живую изменчивость, подвижность, придающую каждому виду искусств особое своеобразие, продиктованное его жизненной необходимостью. При этом нельзя, конечно, отрицать качественного отличия утилитарно-художественных ценностей бифункциональных видов искусств от ценностей чисто художественных, нельзя не видеть различий в доступной им мере одухотворенности художественного содержания. Там, где ценности художественные едины с утилитарными, они выступают лишь одним из слагаемых (зачастую подчиненным) общей ценностной характеристики предмета и потому не претендуют на ту глубину духовного содержания, какой отмечено бытие чисто художественных ценностей.

Эти положения, разделяются у нас далеко не всеми теоретиками, что и порождает в эстетической науке упомянутые выше «изобразительные» и «литературоцентристские» тенденции.

Так, понятия «отражение» или «познание» представляются неприложимыми к архитектуре или к прикладному искусству. Конечно, в этих видах художественной деятельности на первый план выступает созидательно-преобразовательное начало, однако правильно понятое отражение реальности, отражение не только предметных форм, но и жизненных отношений, прослеживается в этих искусствах весьма отчетливо.

Формы здания и вазы, самолета и электробритвы не изобразительны, абстрактны, не копируют реальность, но они, тем не менее, ее отражают. Они отражают присущие самой реальности симметричные и ассиметричные, изогнутые и прямолинейные, динамичные и статичные характеристики формы.

Ритмическая упорядоченность произведений искусства любого вида и жанра есть всегда отражение ритмов самой жизни, ритмической организации бытия.

В неизобразительных искусствах столь же своеобразно проявляется диалектика единичного и общего. Ее нельзя свести к частному случаю этой взаимосвязи — к диалектике индивидуального и типичного. Где нет «портретного» изображения жизни, там бессмысленно говорить о типизации. Но это не значит, что там нет худо-

жествен  
искусств  
многих  
получают  
Диалекти  
куствах  
ственного  
жественно

Тектоника

Понять п  
хитектоничес  
сложная худ  
структура, в  
художественн  
лишь обратив  
понятию, имен  
гим эстетическ  
пластикой.

В связи с э  
положениях те  
привести его р  
образа в архит  
художественно  
туры, но и для  
ского не утра  
глубже понять  
тельности в «пра

Рассуждения  
ской выразитель  
на наш взгляд  
промышленного  
ственных возмож  
непривычную дл  
и манеру изложе  
ющему.

12 С. Раппоп  
искусстве, М. Изд-во



жественного обобщения: в архитектуре и в прикладном искусстве, как и в музыке и в хореографии, общие для многих людей чувства и мысли, потребности и идеалы получают всякий раз свою неповторимую интерпретацию. Диалектика общего и единичного выражается в этих искусствах через эмоциональную выразительность художественного образа, через «неизобразительный путь художественного обобщения». <sup>12</sup>

### Тектоника как средство художественно-моделирующей деятельности человека

Понять природу образности в неизобразительных архитектурных искусствах, уяснить как складывается сложная художественно-нехудожественная гетерогенная структура, в которой, однако, полноценно реализуется художественно-моделирующий тип деятельности, можно лишь обратившись к кардинальному для таких искусств понятию, именуемому тектоникой, сопоставив его с другим эстетическим понятием пространственных искусств — пластикой.

В связи с этим небезынтересно вспомнить о некоторых положениях теоретического наследия А. Габричевского, привести его рассуждения о «строении художественного образа в архитектуре», об особенностях архитектурного художественного содержания. Не только для архитектуры, но и для технической эстетики, мысли А. Габричевского не утратили своей актуальности и позволяют глубже понять особенности строения образа и выразительности и «практических» пространственных искусствах.

Рассуждения А. Габричевского о природе тектонической выразительности, о гетерономности всякой тектоники на наш взгляд представляют бесспорную ценность для промышленного формообразования и выяснения художественных возможностей дизайна. Если опустить несколько непривычную для современного читателя терминологию и манеру изложения, эти рассуждения сводятся к следующему.

<sup>12</sup> С. Раппопорт. Неизобразительные формы в декоративном искусстве, М., Изд-во «Советский художник», 1968, стр. 260.



Существуют два основных типа выразительного оформления материальных предметов, два типа выразительных вещей, создаваемых человеком.

Вещь может быть знаком замкнутого в себе, непроницаемого самоценного куска трехмерного бытия — тогда в ее основу положен пластический принцип формообразования. Это — пластика, ее формы приближаются к формам живого организма, по большей части человеческого. Но вещь может быть знаком самой себя как вещи, т. е. чего-то, что не самоценно, а изначально является средством, материалом некой иной ценности. Это — тектоника. В первом случае вещественность выражается в формах органических, во втором — аморфному веществу придают те формы, которые мы считаем атрибутами вещественности. Абстрактные физико-математические закономерности переносятся на материальный объект, истолковываются по аналогии с нашим организмом, как внутренние свойства материальности, выражающиеся во внешней форме объекта.

Будучи выразительными, тектонические формы получают автономную художественную значимость, но поскольку они выражают функции материального объекта, тектонические образования всегда предполагают «иное». Это «иное» есть, по А. Габричевскому, «динамическое формообразующее пространство».

Всякая вещь, если форма ее выразительна, не исчерпывает себя в своих материальных границах, а «окружено силовым, динамическим пространственным полем возможных действий», <sup>13</sup> вызываемых к жизни ее формой.

А. Габричевский рассматривает проблему целесообразности во всех тектонических искусствах. Он пишет, что всякая целесообразная полезная вещь, поскольку она выражает свое назначение, своей формой всегда соотносена с потенциальным жестом человека, который ею пользуется. «Жест» понимается им обобщенно, мы бы сказали — действие, движение, динамика.

Абстрактная механическая схема, определяющая реальное строение полезной вещи, выражается во внешней, видимой форме как отпечаток, след живой органической функции, для которой сама вещь — только орудие,

<sup>13</sup> А. Габричевский. К вопросу о строении художественного образа в архитектуре, т. III. В кн.: «Искусство», 1927, стр. 19.



орган. «Функция определяет форму органа, и наоборот, связь между ними является предметом выражения». <sup>14</sup>

Художественная тектоническая форма становится, по А. Габричевскому, не только материальным осуществлением абстрактной схемы, но и выражает живую связь между жизнедеятельностью человека, его творческой способностью и вещью. А это значит, что вещь становится носителем творческой жизни в целом, подобно тому, как форма отдельного органа, помимо той функции, которую он выполняет, отражает характер организма в целом.

Тектонические искусства именно потому и становятся искусствами, что тектоническая форма вещи выступает выразителем творческой жизни человека. Она не просто выражает природные законы статики, динамики, сопротивления материалов, законы гравитации и т. д. — она «говорит» о целесообразности человеческой деятельности, как той деятельности, благодаря которой и рожден конкретный технический объект, так и той, осуществлению которой он призван содействовать своей функцией.

Так, на наш взгляд, могут быть интерпретированы суждения А. Габричевского, изложенные им около полувека назад. Актуальны сегодня и его мысли об особом «коллективистическом характере» тектонических искусств. «Архитектура и так называемые прикладные искусства, — писал он, — дают нам наглядный ответ на то, каково отношение данного культурного единства к вещи, как осмысливается в ту или иную эпоху связь между жизнью и материей. Но в то время как в других, более автономных искусствах, как пластика и живопись, выразительная форма всегда индивидуальна, ... — в то время как в них культурное целое говорит только через индивидуальность художника, который выражается всегда от своего лица, в искусствах тектонических выражаемое содержание носит всегда внеиндивидуальный, типовой или как бы коллективистический характер, формирующая воля творит не от своего лица, а от лица той, так сказать, родовой общекультурной потребности, так или иначе разрешающей проблему вещи». <sup>15</sup>

<sup>14</sup> А. Габричевский. К вопросу о строении художественного образа в архитектуре, т. III, стр. 19.

<sup>15</sup> А. Габричевский. Указ. соч., стр. 19—20.



Более поздние исследования тектонических систем позволяют нам уточнить современные представления о тектонике как об эстетическом феномене.

И. Л. Маца определяет тектонику следующим образом. «Тектоника есть эстетически осмысленная и в техническом материале проработанная сущность конструкции предмета. В ней с убедительностью чувственных образов отражена структура вещи, а физические законы материи и механические закономерности конструкции (или ее частей) воспринимаются как закономерности эстетического порядка».<sup>16</sup>

Анализ внутренних особенностей наиболее известных в архитектуре тектонических систем позволяет со всей очевидностью показать, как логически оправданные построения, связанные с поиском тех или иных конструктивных решений, открывают перед архитектором и дизайнером возможности для проявления его интуитивных побуждений, позволяют проявиться творческой фантазии и таланту. В тектонике «содружество форм и формул» обретает весьма убедительное, зримое воплощение. Мера тектоничности в своих проектных решениях приходится постоянно оценивать и архитектору, и дизайнеру.

Вся история архитектуры — наглядная иллюстрация умения человека придавать эмоциональную насыщенность сооружениям, используя физические и физико-механические закономерности, которым подчинены как сооружения в целом, так и составляющие их элементы — несущие и несомые, вертикальные и горизонтальные.

Египетская пирамида — памятник, рассчитанный на века, призванный донести потомкам идею вечности и величественности, всемогущества фараона и одновременно сверхчеловеческого спокойствия и незыблемости бытия — идею, на которой веками основывалось мировоззрение древних египтян. И совершенно естественно, что для зримого утверждения подобных идей, зодчий древнего Египта избрал форму пирамиды — геометрического тела, ассоциирующегося в сознании человека с наибольшей устойчивостью.

Умение пользоваться тектоническими закономерностями — одна из важнейших причин, обеспечивающих

<sup>16</sup> И. Л. Маца. Проблемы художественной культуры XX века, М., Изд-во «Искусство», 1969, стр. 131.



неувядаемую художественную ценность прославленных творений зодчих античной Греции.

Античный ордер — один из самых ярких примеров использования тектоники в строительной практике человека. Зримая, визуально воспринимаемая форма ордера, однозначно информирует зрителя о характере механических усилий, воздействию которых подвержена стоечно-балочная конструкция. Горизонтальная балка, положенная на вертикальные опоры, — это простейшая строительная конструкция, которой человек пользуется, начиная с тех незапамятных исторических времен, когда он впервые соорудил дольмен и вплоть до наших дней.

Усилия, которым подвержены горизонталь и вертикаль в такой конструкции, не даны непосредственному чувственному восприятию. Пока конструктивная система сохраняет свою целостность, человек визуально не воспринимает характер и направление рабочих усилий, которым подвержены элементы конструкции, если для этого не использованы особые выразительные средства. Лишь разрушение конструктивной системы под действием внутренних присущих ей механических сил в том случае, когда она неверно рассчитана на прочность и усилия, превосходят допустимые для данного материала напряжения, позволяет человеку наглядно убедиться в характере и направлении действующих усилий. Но люди научились выявлять и превращать в визуально воспринимаемые физические свойства и механические особенности технической конструкции. Такую возможность открыла тектоника. В античном ордере она нашла свое прямое и яркое проявление.

Вертикальный столб (колонна) в любой античной ордерной системе (дорической, ионической, коринфской) всегда расширяется книзу, его база часто обрабатывается выступающим валиком, приобретая форму упругого тела, сжатого вертикальной силой. Материал, не поддающийся визуальной фиксируемой деформации, благодаря обработке приобретает форму, которая возникла бы сама собой, будь он более эластичен.

Одно из самых выразительных средств ордерных систем античности — так называемый «энтазис». Это небольшое плавное утолщение колонны, достигающее максимума примерно на  $1/3$  ее высоты от основания. Любой цилиндр из пластического материала, подверженный вер-



тикальному сжимающему усилию вдоль его оси, примет такую, утолщенную к середине, форму. Камень, естественно, такой формы принять не может, но если ему сознательно придать утолщение к середине цилиндра, человек воспримет форму ассоциативно, а в сознании родится представление о силах сжатия.

Так особенности архитектурной формы античной ордерной системы раскрывают специфику конструктивной структуры, позволяют зрителю «читать» инженерное содержание сооружения. А. Пунин удачно называет этот процесс выражения конструктивных особенностей через зримую форму «слиянием сопромата и эстетики». <sup>17</sup> «Эстетика» здесь употребляется в смысле устоявшихся особенностей архитектурной художественной формы: конструктивно-технические закономерности раскрываются в ордере опосредованно, через художественную форму.

В тектоничности формы художественно значимого сооружения (технического предмета, машины) находит свое выражение единство логических предпосылок ее образования и интуитивных догадок творящего субъекта — художника, архитектора, дизайнера.

Древнему архитектору интуиция позволяла ухватить, постичь, почувствовать работу внутренних конструктивных сил, когда наука еще не вооружила человека средствами их научного логического познания. Наиболее значительные произведения древних зодчих поражают наших современников этой способностью архитектора каким-то внутренним чутьем «услышать» игру конструктивных сил и строить форму в соответствии с этими силами.

Рассчитанные методами современной науки конструктивные элементы художественно совершенных сооружений древности доказывают рациональность их формы, хотя подлинно известно, что нужные для этого методы расчета были найдены наукой значительно позже. Убедительный пример тому — классическая форма колонны Парфенона. Расчет колоннады этого шедевра, произведенный методами современной науки, подтвердил весьма любопытное обстоятельство, о котором раньше можно

<sup>17</sup> А. Пунин. Архитектурный образ и тектоника, Сб. «Содружество наук и тайны творчества», М., Изд-во «Искусство», 1968, стр. 273.

было лишь я  
является ид  
ности во все  
тьего знака)  
прочности, в  
пенсировал  
веса колонн  
наибольшую  
где теоретиче  
роза деформа  
ный изгиб». 18  
стал доступен  
вооружила их  
ная математи  
ность колонны  
лей Парфенона  
форму на осно  
гаемых не ра  
венно, благода  
и присущим эпо  
Итак, исполь  
век научился в  
скрытую от его  
которым подвер  
Возможность та  
тивно, человек не  
ем практическом  
Выразительно  
у знака, кроме п  
прессивное значе  
ной культуры вы  
венное свойство  
низации. Поэтом  
качественность. Н  
валась бы чисто с  
к внешнему выра  
присущих матери  
не научился с пом  
тер связей, относ

18 А. Пунин. А  
жество наук и тайны  
4, 7 4-36



было лишь интуитивно догадываться: колонна Парфенона является идеально равнопрочным стержнем, запас прочности во всех ее сечениях одинаков (с точностью до третьего знака). Создатель Парфенона добился этой равнопрочности, увеличивая диаметр колонны книзу (что компенсировало нарастание нагрузок за счет собственного веса колонны) и благодаря энтазису, обеспечившему наибольшую площадь поперечного сечения как раз там, где теоретически в колонне возникает максимальная угроза деформации как в стержне, работающем на «продольный изгиб». <sup>18</sup> Но расчет стержня на «продольный изгиб» стал доступен зодчим лишь в XVIII веке, когда наука вооружила их дифференциальным исчислением. Античная математика не знала этого исчисления. Равнопрочность колонны — это следствие особой интуиции строителей Парфенона, которая выразилась в их умении строить форму на основе тектонических закономерностей, постигаемых не рационально-логически, а интуитивно-чувственно, благодаря развитому художественному вкусу и присущим эпохе эстетическим представлениям.

Итак, используя явление, именуемое тектоникой, человек научился выражать в особенностях зримой формы скрытую от его глаза напряженность внутренних сил, которым подвержены те или иные элементы конструкции. Возможность такой выразительности существует объективно, человек не выдумал ее, а все более постигал в своем практическом творческом опыте.

Выразительность — категория общесемиотическая: у знака, кроме предметного и смыслового, есть еще экспрессивное значение. Но в вещах, в предметах материальной культуры выразительность — эстетическое, художественное свойство формы, обретаемое на основе ее гармонизации. Поэтому тектоника несет на себе эстетическую качественность. Но тектоническая выразительность оставалась бы чисто семиотической, если бы сводилась только к внешнему выражению внутренних механических сил, присущих материальному образованию, если бы человек не научился с помощью тектоники выражать иной характер связей, относящихся не только к физическому бытию

<sup>18</sup> А. Пунин. Архитектурный образ и тектоника, Сб. «Содружество наук и тайны творчества», М., «Искусство», 1968, стр. 273.



самого объекта (форма — внешнее выражение внутренних механических усилий), но и определяющих отношение предмета к социальной жизни человека, к миру его идеалов.

Архитектура никогда не стала бы искусством, если бы тектонические системы означали лишь способ донесения до зрителя скрытой от него «работы» материала, если бы они лишь превращали внутренние усилия во внешние, зримые. Современная наука позволяет с помощью поляризованного света сделать внутренние усилия зримыми в прямом смысле, не выражая их особо во внешней форме. Но к эстетике это не имеет никакого отношения. Различные тектонические системы возникли задолго до такой возможности и своим рождением обязаны эстетическим потребностям человека.

Тектонические системы рождены не только интуитивной догадкой человека, компенсирующей ему недостаток научных знаний. Их эстетический смысл состоит в том ассоциативном воздействии на сознание воспринимающего, благодаря которому человек оказывается способным «увидеть» в форме отражение своих переживаний, идейных устремлений. Форма материальной конструкции становится психологически и социально значимой и потому несет на себе более высокую степень выразительности — художественно-эстетическую.

Тектоника становится средством выражения отношения мер человека и предмета в самом содержании объекта. В этом легко убедиться, сопоставляя эмоционально-выразительные возможности исторически конкретных тектонических систем.

Некоторое представление о том, как через раскрытие тектонических закономерностей выражаются идейно-духовные, социально-психологические и мировоззренческие моменты общественной жизни различных эпох, дает сопоставление древнеегипетской тектонической системы с античной и готической.

Художественный, а с ним и идеологический, эффект архитектуры древнего Египта был обусловлен такой тектоникой, где масса тяжелого материала давила человека. Человек еще слабо владел материалом, еще только эмпирически нащупывал его возможности. Сооружения возводились с невообразимо большим запасом прочности. И масса, тяжесть покоряла человека. Все



это вполне соответствовало духовному облику человека той эпохи, лишь только пробуждавшегося к научному познанию мира и в своей духовной жизни подавленного непонятно сложной картиной бытия, непоборимой силой стихий и земного бога — фараона.

Иное дело — ордерная система античной Эллады. «Колонны Парфенона не давят человека, — пишет А. Пунин, — они сами подобны строю солдат, строю людей, которые спокойно и уверенно, единым дружным усилием выполняют общую работу: несут длинную мраморную балку антаблемента». <sup>19</sup> Гимном человеку, его творческим возможностям остались в веках лучшие творения античных зодчих. «Все сделанное, — пишет о Парфеноне А. К. Буров, — в пределах реальных сил человека, человека с большой буквы, человека, а не раба. Все уверенно, спокойно стоит на земле, соразмерно облегчаясь кверху. Пластическое выражение веса материала не превосходит его физической тяжести и прочности, не слишком велико и во всем соразмерно человеческим силам и человеческому восприятию — в масштабе приподнятого на котурны, несколько преувеличенного человека. Такого, какими были боги Греции». <sup>20</sup>

На смену античной Элладе — прекрасному «детству человеческого общества» (К. Маркс) пришла эпоха феодального средневековья. Культ человека и его тела уступил место идеологии христианского мистицизма и подавлению земного, плотского, жизнеутверждающего во имя возвеличения бога и надежды на блаженство в загробном мире.

Мировоззрение средневекового католицизма, отраженное в искусстве этой эпохи, породило идею бессмертной красоты божества и ничтожности, бренности, приниженности смертного и грешного человеческого существа. Церковно-католическая идеология подчинила себе все виды искусства. Архитектуру, как и музыку, церковь сделала прямым средством выражения подобных идей. Готическая тектоническая система оказалась как нельзя лучше к тому приспособленной. Ее основной стилистический элемент — стрельчатая арка — предопределяет уст-

<sup>19</sup> А. Пунин. Архитектурный образ и тектоника, Сб. «Содружество наук и тайны творчества», стр. 272—273.

<sup>20</sup> А. К. Буров. Об архитектуре, М., Стройиздат, 1961, стр. 113.



ремленность вверх материальных масс готики. Такая арка родилась как чисто конструктивный элемент, обеспечивший достаточно большую длину пролетов средневекового храма. Это была вполне логичная конструкция, приспособленная для кирпича как основного строительного материала, и в своем неискаженном виде давала наглядное представление о работе этого материала, о действующих на него усилиях. Но устремленность арки вверх вполне соответствовала мистическим воззрениям католицизма. И поэтому вслед за аркой потянулись ввысь и другие элементы сооружений — все стало стрельчатым, игольчатым, вытянутым, и все рождало в человеке особый эмоциональный строй и утверждало идею недостижимой небесной высоты, недоступности бога.

Готика — это не только устремленность конструкции ввысь, это еще и необычайно пышный утонченный декор, это зачастую — каменные кружева, зрительно как бы дематериализующие архитектурные массы, превращающие тяжелые каменные постройки в легкие, «вознесенные». Недаром А. К. Буров свои впечатления от Миланского собора выразил так: «...На блестящем мраморном паркете стояло изделие — предмет — окаменевший дождь: Миланский собор». <sup>21</sup>

Все это означало «процесс диалектического преобразования полезного в прекрасное, конструктивно-целесообразного — в собственно эстетическое». <sup>22</sup>

Итак — три тектонические системы, очень разные, непохожие, отделенные друг от друга столетиями и тысячелетиями. Но каждая из этих систем несла идейно-эстетическую «нагрузку» своего времени, исправно играла свою роль в системе художественных средств эпохи, служила утверждению ее господствующего мировоззрения.

Перерастание конструктивного в эстетическое — феномен, с которым человек столкнулся уже на заре своей технической и художественной деятельности. Сегодня мы говорим о способности дизайнера «сквозь формулы видеть формы», или, выражаясь словами итальянского архитектора Пьетро Луиджи Нерви, «трогать рукой вычисляемые кривые». Все это — современная образно-метаморфическая интерпретация древнего феномена. Мы не имеем еще

<sup>21</sup> А. К. Буров. Об архитектуре, стр. 274.

<sup>22</sup> А. Пунин. Архитектурный образ и тектоника, стр. 86.



его достаточно полного психологического обоснования. Но эстетика давно установила корреляцию между зримым выражением конструктивных усилий и эмоциональной реакцией человека.

«Конструкция как таковая,— писал выдающийся советский зодчий и теоретик архитектуры М. Гинзбург,— перерастает самое себя; силы конструктивные, ассоциируемые с переживаниями внутреннего мира человека, создают органический мир формы, делающей ее близким и родственно понятным существом; аналогия со статическими и динамическими законами вселенной превращает этот органический мир в мир внешних сил, равный нередко по энергии своего воздействия могущественным силам природы. Таким образом, конструктивная система, благодаря нашему восприятивному опыту и психофизиологическим особенностям человека, порождает другую систему, самодовлеющий и в то же время вытекающий и зависимый от конструкции мир формы, или, правильнее говоря, систему эстетическую».<sup>23</sup>

В предметах техники и в бытовых изделиях промышленного производства тектонические закономерности проявляются и прослеживаются не столь отчетливо, как в архитектуре. Тектоника здесь не отмечена такой высокой степенью всеобщности. Способность технического предмета или промышленного изделия выражать в визуально воспринимаемой форме свою структуру, работу материала, напряжение и направление действующих сил определяется прежде всего характером самих изделий.

По тектоническим возможностям всю совокупность промышленных изделий можно, условно говоря, разделить на два различных класса: на изделия с пространственной схемой конструкции и на изделия с обособленным объемом.<sup>24</sup>

Для изделий первого класса (хлопкоуборочная машина, подъемный кран, велосипед, стул и т. д.) характерна форма, в которой без особых дополнительных усилий «прочитывается» работа конструкции, легко воспринимается глазом напряженность механических сил, воздей-

<sup>23</sup> М. Гинзбург. *Стиль и эпоха*, М., 1924, стр. 113—114.

<sup>24</sup> См.: Ю. Сомов. *Художественное конструирование промышленных изделий*, стр. 67.



ствию которых подвержены ее элементы. При проектировании таких изделий рациональная, логически оправданная сторона творческого процесса приобретает высокий удельный вес. В этом случае из двух начал, образующих профессию дизайнера (конструктивного и художественного), доминирует конструктивность.

Распределение масс, равновесие, устойчивость всей конструктивной системы, или, наоборот, ее подвижность и динамичность — все это в изделиях с пространственной схемой конструкции воспринимается наиболее непосредственно. При этом опытный глаз дизайнера, фиксируя эстетические недостатки изделия, зачастую способен уловить и несовершенство конструктивно-технического решения, его техническую неполноценность. Отрицательная эстетическая эмоция, которая возникает при визуальном восприятии такой вещи, становится сигналом чисто технического неблагополучия.

Конструктивные узлы и вся техническая структура современного самолета скрыты под обшивкой от непосредственного наблюдения, тем не менее, его форма почти целиком определяется логикой технического расчета, схемой его конструкции. Поэтому для понимания взаимосвязи технических и эстетических принципов в такого рода предметах весьма интересны свидетельства авиаконструкторов, их суждения о том, какое место в формировании современных представлений о красоте самолета занимает техническое совершенство конструкции.

«Область деятельности авиаконструктора,— пишет О. К. Антонов,—особенно интересна тем, что самолет перемещается в воздушной среде и все его внешние формы тесно связаны с вопросами обтекания воздухом, аэродинамики, они не могут замышляться произвольно. Когда мы конструируем самолет, мы употребляем много усилий, чтобы сделать его формы наивыгоднейшими... Эта работа приводит к тому, что внешняя форма самолета облагораживается и приобретает полную законченность, четкость и красоту»<sup>25</sup>.

О. К. Антонов отмечает, что некоторые транспортные средства, особенно целиком погруженные в среду (подводные лодки, самолеты), приобрели со временем закон-

<sup>25</sup> О. К. Антонов. Конструирование самолетов и красота, «Техническая эстетика», 1968, № 3, стр. 5.



ценные красивые формы в силу необходимости, в результате присущей им функции. Он называет красоту «рабочим понятием», которым пользуется конструктор: Мы, инженеры, прекрасно знаем, что красивое сооружение, как правило,— хорошее сооружение, а некрасивое или плохо работает или просто никуда не годится. Исключения бывают крайне редки, а в самолетостроении я таких исключений просто не знаю»<sup>26</sup>. Вместе с тем как опытный дизайнер, О. К. Антонов понимает, что красота не есть все же сумма каких-то чисто технических особенностей, полученных логическим путем, что нельзя исключить из этого понятия субъект с его эстетическими вкусами и представлениями. Но сложная взаимосвязь здесь состоит в том, что субъективные представления конструктора о красоте вещи сами оказываются вторичными, зависящими от опыта его работы над функционально оправданной формой: «Наше представление о красоте сооружения порождено, воспитано наблюдением бесконечного количества конструкций, плохих или хороших, оно отшлифовано, апробировано в процессе нашей работы. Мы приписываем свойства красоты тем сооружениям, которые нам удаются, кажутся нам функциональными и проверяются в конце концов в действии при летных испытаниях, эксплуатации, в жизни. И я думаю, что в нашем сознании постепенно откладывается такая информация, которая помогает нам почти с первого взгляда делить сооружения на красивые и некрасивые»<sup>27</sup>.

При таком, казалось бы, предельно рациональном понимании эстетических качеств вещи, их логически выводимой зависимости от конструкции, для интуиции в творчестве дизайнера вовсе не остается никакого места, по крайней мере, для изделий с пространственной схемой конструкции или с легко «читаемой» тектоникой, как у самолета. Но опыт маститого конструктора свидетельствует о другом. О. К. Антонов вовсе не склонен недооценивать роль интуиции в конструировании самолетов. «Часто завидуют,— пишет он,— человеку искусства в том отношении, что он может творить интуитивно, передавать какие-то настроения, свои сокровенные мысли людям. Я бы ска-

<sup>26</sup> О. К. Антонов. Указ. соч., стр. 5.

<sup>27</sup> Там же.



зал, что в нашей работе, в работе конструкторов, интуиция имеет тоже немаловажное значение. Интуиция иногда проявляется в виде внезапно блеснувшей мысли, находки, идеи, которые разрешают какой-то еще не решенный вопрос конструкции. Это, несомненно, является результатом подсознательной деятельности человека»<sup>28</sup>.

Второй класс вещей промышленного производства — изделия, визуальная форма которых более автономна от конструкции. Она образована компактной внешней оболочкой, заключающей в себе сложную внутреннюю структуру (пылесос, радиоприемник, холодильник, осциллограф, машина для хлопкоочистки и т. д.). Но и у этого класса вещей форма все же не остается абсолютно независимой от внутренней структуры. Габариты, пропорции, внешние контуры — все это создается с учетом внутренней конструктивной организации вещи, прибора, технического предмета, ориентировано на защиту изделия от внешних воздействий, на его приспособленность к взаимодействию с человеком. И здесь оболочка корпуса органически связана с внутренней структурой изделия.

У современного автомобиля, например, оболочка несительно самостоятельна. И все-таки у сильных машин проступают внутренние «бицепсы» форм (белорусские самосвалы-гиганты, мощные тракторы и т. д.),<sup>29</sup> а у гоночных машин скорость «вычитывается» в форме, даже когда они стоят на месте.

Тектонические закономерности проявляются и в такого рода изделиях, однако при художественном конструировании последних тектоника органически увязывается с пластикой<sup>30</sup>.

Из всего сказанного следует, что наблюдающаяся в современном дизайне тенденция к правдивому раскрытию в форме сущности конструктивной структуры, к выявлению характера и направления внутренних сил — не есть кем-то придуманная норма, произвольный творческий принцип, преходящее модное формальное увлечение. История технического творчества человека, исторический опыт строительства и архитектуры свидетельствуют о том,

<sup>28</sup> О. К. Антонов. Указ. соч., стр. 6.

<sup>29</sup> См.: А. Чекалов. Эстетическое освоение предметно-пространственной среды, Сб. «Искусство и промышленность», стр. 44.

<sup>30</sup> См.: Ю. С. Сомов. Художественное конструирование промышленных изделий, стр. 76.



что тектонический принцип какими-то, еще до конца непознанными путями, связан с особенностями эмоциональных реакций человека на чувственно воспринимаемый предмет. Факт этот несомненен, хотя его рациональное истолкование все еще недостаточно раскрыто психологической наукой.

Конструктивное перерастает в эстетическое. Деятельность чисто техническая может дать и эстетически положительный эффект, форма техническая может обогатиться художественно-образным содержанием.

Однако негативный опыт функционализма, конструктивизма и других техницистских течений в эстетике убедил нас еще и в другом. Как бы ни совпадали конструкция и художественная форма — они никогда не бывают тождественны друг другу. Мир механических усилий носит безличностный, абстрактный характер, визуально воспринимаемая форма всегда обращена к человеку, к сфере его чувств, переживаний. Поэтому в нашей эстетике сегодня прочно утверджен принцип: «...форма следует не просто из конструкции, а из конструкции, увиденной глазами определенной эпохи, из тех относительно устойчивых психологических и социальных стереотипов, которые обычно связываются с той или иной отвлеченной функцией». <sup>31</sup>

Все эти суждения с развитием дизайна не только не утратили своей актуальности, но могут рассматриваться в числе отправных положений для решения эстетических проблем художественного конструирования.

В дизайне тектоника предопределяет возможность создания художественно-моделирующей системы, использующей неизобразительный способ формообразования.

Тектонические закономерности оказываются связующим звеном, посредством которого форма техническая становится художественно-значимой, что отнюдь не исключает использования с этой же целью, как и в прикладном искусстве, возможностей пластики, чаще всего весьма условной, лишь отдаленно напоминающей природные формы.

---

<sup>31</sup> Г. Сунягин, Искусство и техника, «Техническая эстетика», 1968, № 3, стр. 13.



## Продукт дизайна как элемент бифункциональной художественной системы

«Казалось бы — что нужно человеку от кресла? — спрашивает М. Каган. — Чтобы в нем было удобно и спокойно сидеть, чтобы оно было прочным и конечно же красивым. Но оказывается, что всего этого людям все-таки мало. Они хотят, чтобы кресло «изучало» еще и определенное настроение, соответствующее той обстановке, в которой человек будет на нем сидеть. Так возникают разные типы кресел, например, тронное кресло, дачное кресло, дворцовое кресло, будуарное кресло, театральное кресло, детское кресло. Утилитарная функция и конструктивная основа остаются все теми же, но в каждом случае меняется художественная функция, требующая наделения кресла различным идейно-эмоциональным содержанием — то официальным и деловым, то патетически торжественным и величественным, то интимно-уютным, располагающим к неге и отдыху».<sup>32</sup>

Эта «недостаточность» одной лишь красоты в отношении архитектуры и тех элементов предметного комплекса, которые привычно связывают с творчеством художника-прикладника, хоть и подвергается еще сомнению некоторыми теоретиками, все же хорошо осознается. В прикладном искусстве и в архитектуре критерии общественной полезности сегодня не ограничены формулой Витрувия — польза, прочность, красота. В наши дни мало кто решится оспаривать право архитектора и художника-прикладника на полноценное художественное творчество, на поиски образно-художественной выразительности объекта.

С дизайном в этом отношении дело обстоит иначе. Здесь формула Витрувия прочно обосновалась в практике и стала своего рода теоретическим кредо, предопределяющим пределы художественных возможностей в этой сфере деятельности. Отсюда и распространенность тезиса: «техническая эстетика — наука о красоте в технике».

Если бы утверждение, что предметы современного промышленного производства должны быть не только полезны, удобны, экономичны, но еще и красивы, кочевало лишь как стереотипная сентенция из одной популяр-

<sup>32</sup> М. Каган. О прикладном искусстве, М., Изд-во «Искусство», 1961, стр. 71.



ной брошюры в другую, на этом не стоило бы особо останавливаться. К сожалению, подобная установочная «пропись» принимается как исходная позиция и в некоторых работах, специально посвященных анализу эстетической стороны дизайнерской деятельности. Понимание того, что дизайн — не искусство, или, вернее, не только искусство, а специфическая деятельность, не означает, что художественные возможности дизайна должны искусственно обедняться, что должна упрощаться и примитивироваться структура его эстетического содержания.

Вопрос о духовных потенциях художественного конструирования, о тех возможностях воздействия на человеческое сознание, которые таит в себе творчески преобразованный предмет материальной культуры, — это вопрос далеко не только экономический и, тем более, не организационно-хозяйственный. У него есть идеологический аспект, он стал предметом полемики между дизайнерами социалистических стран и дизайнерами Запада. Это проявилось и на Генеральной ассамблее ИКСИД, состоявшейся осенью 1969 г. в Лондоне, в дискуссии об определении дизайна. Комиссия, возглавляемая Т. Мальдонадо, предложила формулировку, выражавшую точку зрения западных дизайнеров на существо своей профессии: «Дизайн является творческой деятельностью, цель которой — определение формальных качеств предметов, производимых промышленностью. Эти качества формы относятся не только к внешнему виду, но главным образом, к структурным и функциональным связям, которые превращают систему в целостное единство с точки зрения как изготовителя, так и потребителя. Дизайн стремится охватить все стороны окружающей человека среды, на формирование которых оказывает влияние промышленное производство».

Делегация Советского Союза вынуждена была отметить несколько формалистический характер предложенного определения и противопоставить ему свою формулировку. Глава советской делегации Ю. Соловьев огласил текст определения, предложенного ВНИИТЭ: «Дизайн — это творческая деятельность, целью которой является формирование гармоничной предметной среды, наиболее полно удовлетворяющей материальные и духовные потребности человека. Эта цель достигается путем



определения формальных качеств предметов, создаваемых средствами индустриального производства.

К этим формальным качествам предметов относятся не только свойства их внешнего вида, но, главным образом, структурные связи, которые придают системе необходимое функциональное и композиционное единство, способствующее повышению эффективности производства» (разрядка наша — Л. Б.)<sup>33</sup>.

Сопоставление этих двух, будто бы и близких, формулировок показывает, что социалистический дизайн в самой своей основе теснейшим образом связан с удовлетворениями материальных и духовных потребностей человека, что, несмотря на специфичность этого вида деятельности, его отнесенности к сфере материального производства, художественное начало дизайна не может быть изъято из него без ущерба для самой его сущности.

Функциональное и композиционное единство вещи бесспорно способствует повышению эффективности производства. Но композиционное единство достигается использованием художественных средств и адресовано духовному миру человека. С чисто технической точки зрения достаточно придать вещи не композиционное единство, а добиться целостности компоновки ее узлов и систем, обеспечив надлежащую функциональность<sup>34</sup>.

Если формирование гармоничной предметной среды может еще рассматриваться как задача только эстетическая (в смысле достижения красоты вещи и ее общего положительного эмоционального воздействия на человека), то достижение «композиционной целостности» — это уже решение определенной художественной задачи, ибо нет абстрактной «композиционной целостности», а композиция всегда решается на основе той или иной образной системы.

Поиски композиции — всегда художественное творчество. Категория композиции — есть понятие, относимое к общему искусствоведению, для которого эсте-

<sup>33</sup> См.: В. Быков. На Генеральной ассамблее ИКСИДа, «Техническая эстетика», 1970, № 1, стр. 6.

<sup>34</sup> Поэтому вряд ли можно согласиться с Н. Вороновым и Я. Шестопалом, определяющими дизайн как комбинаторную деятельность и не находящих в нем места для категории композиции (См.: Воронов и Я. Шестопал. Эстетика техники, М., Изд-во «Советская Россия», 1972, стр. 74—76).



тика выступает мета-теорией, рассматривающей не только закономерности художественного освоения действительности, образное моделирование реальности, но и закономерности более общего порядка, на более высоком уровне абстракции. Поэтому категория «композиция» рассматривается и изучается марксистско-ленинской эстетикой, не в том ряду, в каком изучается категория прекрасного, возвышенного, безобразного, уродливого и т. д. Она изучается эстетикой в связи с художественной деятельностью человека, с построением тех или иных образных систем, т. е. включается в структуру эстетики как категория ее подсистемы — теории искусств.

Понятие композиции можно без преувеличения отнести к самым запутанным понятиям эстетики и искусствознания. Диапазон значений, которые приписываются ему различными теоретиками, настолько широк, что неискушенному читателю бывает трудно понять — что же все-таки понимается под термином «композиция». Попытка выяснить приписываемые ему значения наталкивает на самые различные определения, от таких, как: «Композиция служит лишь средством внушить зрителю то, что художник должен выразить»,<sup>35</sup> до отождествления понятия композиции с теорией конкретного вида искусств (архитектурная композиция, живописная композиция и т. д.)<sup>36</sup>.

В. Ляхов резонно утверждает, что плодотворное исследование этого понятия возможно лишь в том случае, если видеть за ним явление «диалектическое в своей сущности, связанное равно и с процессом создания произведения, и с самим произведением как результатом этого процесса, и с его восприятием»<sup>37</sup>.

Композиция — понятие, относимое к любым видам искусств,<sup>38</sup> его всеобщность столь же широко характеризует любую область художественной деятельности, как и об-

<sup>35</sup> Краткий словарь терминов изобразительного искусства, М., 1959.

<sup>36</sup> С. Л. Кириллова. Теория композиции в современной архитектуре, Сб. «Архитектурная композиция. Современные проблемы», М., Стройиздат, 1970, стр. 16.

<sup>37</sup> В. Н. Ляхов. Очерки теории искусства книги, М., Изд-во «Книга», 1971, стр. 172.

<sup>38</sup> См.: Е. В. Волкова. Композиция как эстетическая категория, «Вестник МГУ» (Философия), 1969, № 6.



разность. От разработки композиционных проблем неотделимы проблемы пластики, ритма, цвета и т. д.

К дизайну в полной мере может быть отнесено то понимание композиции, которое все прочнее утверждается в архитектуре. Здесь композиция — это решение функциональных задач на художественном уровне.

Для теории дизайна наибольший интерес представляют исследования композиции в ее связях с архитектурой и пластикой, с выразительностью формы, со специфичностью ритма в пространственном объекте и т. д.<sup>39</sup> Поэтому разработка композиционных проблем архитектуры, естественно, представляет особый интерес для тех исследователей, чьи поиски направлены на разработку еще мало изученных композиционных проблем дизайна. Работы советских архитекторов и художников М. Гинзбурга, А. Бурова, В. Кринского, В. Фаворского стали уже своего рода классикой для всех, кто обращается к анализу композиционных проблем в архитектурных искусствах. Много интересных, хотя порою и спорных, мыслей о композиции содержат работы Н. Тарабукина. Теорию композиции, как стройную систему взглядов на проблему создания целостности художественно организованных пространственных объектов, предметов и их комплексов, продолжают разрабатывать А. Г. Иконников, Е. А. Розенблюм, И. Л. Маца и ряд других исследователей, видя в ней ключ к решению общих и частных художественных задач.

Композиция — организация художественной целостности произведения или предметного комплекса. Проблема воссоздания целостности объекта предполагает не только разработку элементов, составляющих эту целостность, но связей между элементами, обеспечивающих ее.

С. Эйзенштейн видел в композиции «закономерные связи и скрепы между отдельными частями произведения, отдельными его эпизодами и отдельными элементами внутри эпизодов»,<sup>40</sup> подчеркивая присущие этим связям диа-

<sup>39</sup> А. Иконников и Г. Степанов определяют архитектурную композицию как целостную художественно-выразительную систему форм, отвечающую функциональным и конструктивно-техническим требованиям (А. Иконников, Г. Степанов. Основы архитектурной композиции, М., Изд-во «Искусство», 1971, стр. 7).

<sup>40</sup> С. Эйзенштейн. Избранные статьи, М., Изд-во «Искусство», 1956, стр. 329.



лектические противоречия и специфичность их появлений в различных видах искусств.

Способы организации целостности могут быть самыми разнообразными, основывающимися на разной, как говорят, композиционной идее. Такая идея рождается из конкретных художественных задач и зависит от характера проектируемого объекта. В зависимости от этого определяется выбор принципа организации пространственных элементов формы (симметричного или асимметричного), цветофактурного решения (контрастного или нюансного) и т. д.

Работа над композицией — есть решение собственно художественной стороны проектируемого изделия, поиск художественно значимой формы, в которой достигнутая визуальная целостность приобретает одновременно качества информативности. Композиционно совершенная форма становится знаком, отсылающим через свое экспрессивное значение к содержательной стороне вещи.

Композиционный поиск, таким образом, не есть некое украшательское преобразование формы самой по себе, подчиненное абстрактным «эстетическим требованиям». Оторванным от содержания формотворчество становится только тогда, когда визуально воспринимаемая форма преднамеренно создается такой, чтобы зритель видел в ней нечто сверх того, что в содержании вещи на самом деле есть (когда, например, вещи умышленно придается нарочитая импозантность, или дешевая вещь «гримируется» под дорогую и т. п.). Но во всех таких случаях «эстетического камуфляжа» и «мимикрии», мы имеем дело не с дизайнерской композицией, а со специфическим проявлением оформительства, стайлинга.<sup>41</sup>

Что касается подлинно дизайнерских композиционных поисков, то они призваны на основе использования всего

<sup>41</sup> В этой связи интересны рассуждения И. Немцова о «ложной форме», предопределяемой как причинами объективного характера — появлением новых конструктивных материалов, — так и субъективными — эстетической неосвоенностью этих материалов, а также тенденциями волюнтаристского характера. (См.: И. Немцов. Генезис и модификация ложной формы, «Вопросы теории и истории эстетики», вып. 6, М., МГУ, 1970, стр. 253—259). Существует и понятие «честной формы», к которой объективно тяготеет материал, организованный по своей внутренней логике, в соответствии со своими структурными и пластическими возможностями. (См.: M. Bill. Ein Bilanz die Formentwicklung. Basel, 1962; s. 39).



арсенала художественных средств пространственных искусств сообщить форме дополнительную функциональность (сделать ее информативной), наделить форму способностью информировать человека не только об орудийно-эксплуатационных функциях вещи, но и ее роли в различных типах человеческой деятельности (не только в практически-преобразовательной, но и в познавательной, ценностно-ориентационной, в деятельности общения).

В композиции проявляют себя цвет, фактура, свет, масштаб, характер всей окружающей среды, взятые по отношению к человеку.

Оперируя доступными ему композиционными средствами, дизайнер действует на своей «суверенной» территории, но его деятельность предполагает самый тесный контакт с другими участниками проектного процесса на «смежной» территории. Техническая функциональность, рациональность, удобство и т. д. — все это в той или иной степени детерминирует композиционный поиск, который, рождая эстетически совершенную форму, в свою очередь, оказывает влияние на внеэстетическое совершенство вещи.

Вот почему, хотя объектом внимания дизайнера при наделении вещи эстетическими достоинствами является зрительно воспринимаемая форма, а средством достижения этих достоинств является использование специфических композиционных средств, мы говорим, что даже в чисто композиционном поиске дизайнер работает не только над формой, но и над содержанием, над функцией. В данном случае это информационно-художественное содержание, социально-коммуникативная функция.

Большой удельный вес, какой в подготовке дизайнеров отводится изучению и практическому освоению искусств, может получить свое теоретическое обоснование лишь при верной трактовке понятий «композиция», «выразительность», «образность». И совсем не случайным представляется нам использование в русском языке терминов «художественное конструирование» и «художественное проектирование» в качестве синонимов термина «дизайн». Признавая, что понятия эти не полностью совпадают, что международный термин «дизайн», подобно органично вошедшим в русский язык словам «архитектура» или «кино», и удобнее, и полнее выражает существо этой области человеческой деятельности, мы вместе



с тем считаем, что термины «художественное конструирование» и «художественное проектирование» оттеняют связь этой деятельности с искусством, связь, которая далеко не всегда ограничена поисками одной лишь красоты.

Мы обращаем на это внимание не для того, чтобы возвратиться к терминологическим спорам о дизайне.<sup>42</sup> Определения и терминология интересуют нас лишь постольку, поскольку остается актуальным вопрос о связях дизайна с искусством, существует необходимость в установлении качественных отличий художественного конструирования от технического. Решение этих вопросов становится одной из важных проблем при разработке методологии дизайна, ибо от ответа на них зависят и методы подготовки дизайнеров, и требования, которые предъявляются к дизайнерам в процессе практической деятельности, и самое существенное, разработка критериев и методики оценки эстетических достоинств промышленных изделий.

Связи дизайна с искусством не столь уж неуловимы и эфемерны. Понятием «промышленное искусство» продолжают пользоваться не только в популярной, но и в научной литературе. Оно чаще встречается в работах по эстетике, нежели по теории дизайна. Проводятся исследования (правда, пока еще очень немногочисленные) особенностей художественной формы в дизайне, взаимосвязей творческой деятельности в дизайне и в искусстве.<sup>43</sup> Проблема остается актуальной и требует критического анализа аргументов, используемых для решительного размежевания дизайна и искусства, что позволит лучше выявить связи между этими двумя сферами деятельности, более четко определить границы, где они обособляются, или, наоборот, ассимилируются.

Основной аргумент, на котором базируется «антихудожническая» концепция дизайна, состоит в том, что

<sup>42</sup> См.: Л. Жадова. О терминологии и понятиях в сфере промышленного искусства, «Техническая эстетика», 1964, № 7, стр. 14—17; Е. Зенкевич. Терминология дизайна. В кн.: «Архитектура и художественное конструирование в судостроении», вып. IV, Л., «Судостроение», 1968.

<sup>43</sup> См. К. Макаров. О художественной форме в дизайне, Сб. «Эстетика и производство», М., МГУ, 1969. Л. Переверзев. О взаимосвязи творческой деятельности в дизайне и в искусстве «Творческие проблемы художественного конструирования», материалы семинара, М., 1970.



духовное содержание художественной деятельности признается связанным лишь с познанием отраженной реальности, в то время как дизайн связан с ее преобразованием.<sup>44</sup>

Чисто гносеологическая трактовка искусства, которому приписывается лишь пассивно-созерцательная роль, не оставляет, естественно, места для художественного начала в дизайне. Однако адепты подобной его трактовки не могут, вместе с тем отрицать того бесспорного положения, что в древнем ремесле созданное человеком изделие часто становилось подлинно художественной ценностью, не теряя при этом своих утилитарных функций, что творческий процесс был там «близок художественному процессу в изобразительном искусстве, даже тождественен ему»<sup>45</sup>. Но художник-ремесленник, как и современный дизайнер, творил действительность в ее материальном предметном воплощении. Почему же там, в ремесле, «создание действительности» и «осознание действительности» свободно совмещались, как пишет З. Бегенау, в едином творческом процессе, а в творчестве дизайнера совместиться не могут? Авторы рассматриваемой концепции видят причину этого в различии «технологии» творчества в художественном ремесле и в дизайне. Так, в ремесленном производстве каждая деталь изделия изготавливалась, формировалась рукой. Инструмент, используемый ремесленником, — напильник, кисть, игла, нож, пила, топор, молоток и т. д. — просто расширял возможности человеческой руки; это позволяло ремесленнику свое представление о форме воплощать сразу в материале.

В дизайне инструмент, конечно, не ручной. Дизайн предполагает изготовление продукта с помощью машинной техники, индустриальной технологии. Но что при этом меняется принципиально? Усложнение инструмента, которым пользуется человек, не может быть основанием для утверждения бездуховности изделия — все зависит от умения человека одухотворить вещь, каким-бы инструментом он ни пользовался, пусть даже самой «бездушной» машиной, и, в конечном счете, — от характера отношений человека к продукту своего труда, складыва-

<sup>44</sup> См. например З. Бегенау. Форма, функция, качество, М., Изд-во «Мир», 1970, стр. 105.

<sup>45</sup> Там же, стр. 95.



ющихся под влиянием конкретно-исторических условий социального существования людей.

Внедрение машинной техники в сферу искусств не может, разумеется, не сказаться на характере художественно-творческого процесса, а в производстве вещей — на их художественной, эстетической структуре. Отделение художественного конструирования от исполнения вещи, которое произошло с развитием машинной техники, перенесло центр тяжести художественного творчества с реального преобразования вещества природы на его идеальную проектную фазу — воплощение образа вещи в проектной графике. Реализация проекта — зачастую механический процесс. И потому исчезла уникальность и неповторимость изделия. Оно уже не несет в своей неповторимости печати живого творческого акта. Однако означает ли это абсолютную несовместимость машинного изделия с художественной ценностью? Да, если критерии художественной ценности остались без изменения, если машинную продукцию мерить художественной меркой ручного труда. Но критерии художественности не метафизически застывшие понятия, они подвижны и меняются вместе с изменением материальных и духовных условий социального существования человека. Живая изменчивость формы от изделия к изделию, след живой руки на материале, все то, что придавало особую привлекательность изделиям художественных ремесел, в машинной продукции перестало «работать эстетически». Им на смену пришли критерии точности, чистоты, математической заданности и другие аналогичные характеристики, определившие совершенно иной подход к художественной выразительности вещи.

Внедрение машиной техники в строительстве повлекло за собой изменение всей художественно-образной системы архитектуры. И, если быть последовательным, всю современную архитектуру, а не только ее неудачные произведения, связанные с издержками процесса индустриализации строительства, следует «отлучить» от искусства и признать ее принципиально несовместимой с художественным творчеством.

Что же касается отделения проектирования от исполнения, то оно характерно не только для дизайна. И в прошлом создание художественно значимых вещей и сооружений не всегда требовало безусловного совмещения



в одном лице творца и исполнителя, и тогда — в домашнюю эпоху — художник-творец чертил проект-план, создавал эскиз, по которым под его руководством идею осуществлял другой человек, особенно в тех случаях, когда овеществление идеи носило коллективный характер. Так было в период промышленных мануфактур и связанного с ними разделения ручного труда. Однако материальная культура той эпохи оставила нам много подлинно художественных вещей.

Нельзя исключить из творчества дизайнера возможность получения художественно-значимого результата на том основании, что дизайнер не может, подобно ремесленнику-прикладнику, воплощать свое представление о форме сразу в материале, что между замыслом и конечным материальным воплощением лежит процесс проектирования. Даже чисто художественное творчество часто предполагает своеобразное «проектирование» — создание эскизов, набросков, этюдов, макетов. А если обратиться к синтетическим искусствам — к театру и кино — то здесь мы сталкиваемся с проектной деятельностью в ее почти прямом смысле. Чем является режиссерская разработка пьесы или режиссерский сценарий, если не проектами будущего спектакля и кинофильма? Разумеется, это не технические проекты, а проекты художественные, но и дизайн-проект не тождественен проекту чисто техническому, инженерному.

Не может быть основанием для утверждения бездуховности промышленного изделия и необходимость тиражировать дизайнерский образец, создавать бесчисленное множество абсолютно точных копий, тогда как ремесленное изделие при каждом единичном исполнении сохраняло отпечаток «души мастера» в незначительных вариациях формы. Если образец «одухотворен», обладает качеством «поэтичности», и если он специально рассчитан на тиражирование, каждый тиражный экземпляр может сохранять художественное достоинство образца. Доказательство тому — вся специально рассчитанная на тиражирование художественная графика, копии кинофильмов, даже типографское размножение художественной литературы.<sup>46</sup>

<sup>46</sup> См. по этому поводу сообщение Л. Новиковой о дискуссии вокруг проблемы уникального образца и тиражирования в искусстве



Связи дизайна с искусством становятся очевидными, если учитывается, что продукт дизайна вместе с производением архитектуры может быть включен в единый архитектурно-предметный комплекс, призванный прямо и эффективно воздействовать на человеческое сознание. Для понимания художественной стороны деятельности дизайнера остается бесспорным положение, сформулированное еще в первые годы развития технической эстетики в Советском Союзе: «Изделия промышленной продукции,— писали Г. Минервин и М. Федоров,— в комплексе с архитектурным окружением приобретают определенное идейно-художественное звучание, не только воздействуя на человека красотой, соразмерностью и гармонией своих форм, но и раскрывая своим эстетическим содержанием такие общественные идеи, как забота о людях, об их счастливой жизни, свобода творческого труда. Каждый отдельный предмет раскрывает какую-то одну сторону, какую-то часть художественной задачи. Предметное же окружение в целом, в ансамбле начинает говорить образным языком большого искусства» (разрядка наша — Л. Б.).<sup>47</sup>

Комплекс элементов предметной среды, созданных дизайнером, может стать основой для создания предметно-художественного ансамбля только в том случае, если возможность формирования такого ансамбля предусматривалась при проектировании составляющих его изделий.

«...Подходя к дизайну как к искусству предметного мира, анализируя художественные достоинства автомашин, холодильников, следует иметь в виду не простую совокупность присущих им свойств — прочность, пользу, красоту,— а нечто общее, что наделяет материальную вещь образной характеристикой и тем самым возвышает искусно произведенный предмет до произведения предметного искусства»,<sup>48</sup> — это положение сформулированное М. Федоровым и Ю. Сомовым, может, по нашему

на VI Международном конгрессе по эстетике в 1968 г. (Сб. «Вопросы технической эстетики», вып. 2, М., Изд-во «Искусство» 1970, стр. 321—323), а также М. Борисовский. «Искусство и конвейер», Вопросы эстетики», вып. 7, М., Изд-во «Искусство», 1965, стр. 342—351.

<sup>47</sup> Г. Минервин, М. Федоров. Предмет и задачи технической эстетики. Сб. «Вопросы технической эстетики», вып. 1, Изд-во «Искусство», М., 1968, стр. 41.

<sup>48</sup> М. В. Федоров, Ю. С. Сомов. Оценка эстетических свойств товаров, Изд-во «Экономика», М., 1970, стр. 68.



мнению, стать программой исследований не только одной из важных методологических проблем дизайна — его связи с искусством, — но и основой разработки конкретных методик и рекомендаций для проектирования типологически различных изделий, в номенклатуре которых художественные возможности проявляются далеко не одинаково. Не каждое изделие, справедливо отмечают указанные авторы, должно иметь индивидуальный художественный образ, но в окружающем человека предметном мире нет изолированных, индивидуально существующих вещей. Вещи совместно с архитектурой формируют предметную среду, в которой живет человек. В масштабе целого вещи способны формировать индивидуальный образ, отвечающий общему художественному замыслу.<sup>49</sup> Мы сталкиваемся здесь с явлением, которое К. Горанов удачно назвал «образом-элементом», отличая его от «образа-системы», специфичной для полноценного произведения искусства.<sup>50</sup>

Ни единичная выразительная вещь промышленного изготовления, ни механическая конгломеративная связь подобных вещей не образуют художественного произведения в полном смысле этого слова. Полноценная художественная значимость в мире полезных вещей современного промышленного производства достижима лишь в предметном ансамбле, основана на системных художественных связях вещей, на подчиненности каждого вещевоего элемента такого ансамбля требованиям художественно-образной целостности.<sup>51</sup> Такой ансамбль, как правило, включает в себя не только подчиненные единой творческой идее продукты дизайна, а создается с помощью образно-выразительных средств архитектуры, органиче-

<sup>49</sup> М. В. Федоров, Ю. С. Сомов. Оценка эстетических свойств товаров, стр. 70.

<sup>50</sup> См. К. Горанов. Художественный образ и его историческая жизнь, стр. 187.

<sup>51</sup> Ансамблевая структура характеризуется тем, что в ней качество целого не устраняет качеств составляющих ее элементов. Качество каждого из элементов ансамбля существует наряду с качеством целого. В зависимости от конкретной ситуации тот или иной элемент может наложить свой отпечаток на весь ансамбль, придавая ему определенную качественную характеристику (см. Б. А. Ерунов. Природа оценочного суждения-мнения, Сб. «Социальная психология и философия», вып. I, Л., 1971, стр. 29; см. также Р. Ингартен. Исследования по эстетике, М., «ИЛ», 1962, стр. 142).

ски увязывает  
пространственн  
жественный сн  
В зависимости  
нер может реша  
нях: на уровне  
ваемого изделия  
вкусами и пред  
не — в поисках  
зволюющей вкл  
ственный компле

«Именно в ц  
среды, — говори  
АН СССР А. Г.  
зится идейно-эс  
эстетический кри  
станок или холо  
самих, выведен и  
структивных особ  
полностью может  
одновременно уч  
где найдет свое  
стилевого единств  
четливо проявляе

Ориентация д  
ства возможна л  
поняты художес  
не окажутся свед  
речно функцион  
функции включае  
номичность» и т.

Речь идет о с  
среды для нового  
зации» производс  
нанием пишат не  
Путь к воссоздан  
знание и реализа  
ством, через выяв

<sup>52</sup> А. Г. Егоров  
и эстетика, «Вопро  
куство», 1968.



ски увязывается с ней, а через нее и с другими видами пространственных искусств, образующими единый художественный синтез.

В зависимости от того или иного типа изделий дизайнер может решать свои эстетические задачи на двух уровнях: на уровне «эстетического», добиваясь красоты создаваемого изделия в соответствии с бытующими в обществе вкусами и представлениями, и на более высоком уровне — в поисках образной выразительности изделия, позволяющей включать его как часть в целостный художественный комплекс.

«Именно в целостном стилевом единстве предметной среды,— говорил в одном из своих докладов член-корр. АН СССР А. Г. Егоров,— могут наиболее полно выразиться идейно-эстетические устремления общества. Разве эстетический критерий при создании таких предметов, как станок или холодильник, может быть извлечен из них самих, выведен исключительно из функциональных и конструктивных особенностей? Конечно нет. Такой критерий полностью может быть найден лишь в том случае, если одновременно учитывать и стилевое единство той среды, где найдет свое место конкретное изделие. А понимание стилевого единства — как раз такая сфера, в которой отчетливо проявляется эстетический идеал общества». <sup>52</sup>

Ориентация дизайнера на эстетический идеал общества возможна лишь в том случае, если будут правильно поняты художественные аспекты дизайна, и его задачи не окажутся сведенными только к проектированию безупречно функционирующих вещей, даже если понимание функции включает в себя «удобство пользования», «экономичность» и т. д.

Речь идет о создании новой, эстетически полноценной среды для нового человека, а не о паллиативной «эстетизации» производственной и бытовой среды, о чем с энтузиазмом пишут некоторые авторы популярной литературы. Путь к воссозданию такой среды лежит лишь через осознание и реализацию глубинных связей дизайна с искусством, через выявление в его структуре того типа челове-

<sup>52</sup> А. Г. Егоров. Производство, научно-техническое творчество и эстетика, «Вопросы технической эстетики», вып. I, М., Изд-во «Искусство», 1968, стр. 27.



ческой деятельности, которая была определена как художественно-моделирующая.<sup>53</sup>

Сегодня более убедительно, чем несколько лет назад, это положение получает свое обоснование в теоретических установках и практической деятельности Центральной учебно-экспериментальной студии Союза художников СССР (Сенежский семинар).

В качестве своего программного положения студия декларирует тезис о необходимости развития особого направления социалистического дизайна, именуемого художественным проектированием, — разновидности дизайна, непосредственно включенной в систему художественной культуры социалистического общества, более тесно связанной с искусством, чем другая форма нашего дизайна — инженерного, функционирующего в системе промышленного производства и называющего себя «художественным конструированием».<sup>54</sup>

Формообразование представляет собой, как уже отмечалось, «спектральный ряд». На одном его конце — чисто техническое формирование, инженерная конструкция, техническая форма, на другом — художественный формирующий процесс, форма, наделенная чисто художественной ценностью. Между этими полюсами лежит широкий участок «спектра», на котором рождаются бифункциональные технико-художественные структуры, в свою очередь тяготеющие (в зависимости от связанных с ними

<sup>53</sup> Мы не поддерживаем так называемую «прикладническую» трактовку дизайна и не отождествляем работу дизайнера над вещью с творчеством художника-прикладника в домашнюю эру. Но художественное воздействие вещи, возникшей в результате усилий этих исторически сменивших друг друга творцов утилитарных предметов, дает много оснований для аналогии. Мы полагаем, что и к продукту дизайна могут быть отнесены слова С. Раппопорта, сказанные об изделиях прикладного искусства: «Пусть каждая вещь... несет... негромкий эмоциональный заряд. Но в совокупности своей ансамбль таких вещей, к тому же еще в органическом единстве со средствами архитектуры, в состоянии дать отражение характерных черт эпохи, запечатлеть особенности общественной психологии, жизненный опыт людей, помогая им своими особыми средствами становиться умнее и сильнее, добрее и счастливее». (С. Х. Раппопорт. Неизобразительные формы в декоративном искусстве, стр. 83—84).

<sup>54</sup> Художественное конструирование здесь понимается не как синоним дизайна в целом и, тем более, не как способ формирующей деятельности во всем комплексе бифункциональных, архитектурных искусств, а лишь как одна, но самая широкая форма нашего дизайна.



общественных функций), то к технике, то к искусству. Бифункциональная структура, тяготеющая к художественной форме, воссоздается той разновидностью дизайна, которая именует себя художественным проектированием. Более, чем инженерный дизайн, художественное проектирование исходит из социально-художественных задач, занято превращением технических утилитарных предметов или систем в вещную среду, обладающую художественно-культурным смыслом; осуществляет интеграцию художественного и технического содержания современной культуры, исходя из всей гаммы потребностей общественного человека, из его общественного идеала.

Эта разновидность дизайна связана в своих проектных решениях с прямой постановкой художественных задач — она ищет образные характеристики будущей вещи и системы вещей, учитывая все стороны эстетического отношения человека к действительности, многообразие общественных отношений, в которые вовлечен человек, критерии художественной культуры общества, и решая свою основную задачу — вовлечение утилитарного предмета в круг духовных ценностей человека, — соотносит все это с конкретной проектной ситуацией.

Теоретическое обоснование художественного проектирования в интересующем нас аспекте его связей с искусством неоднократно приводилось в ряде статей в журнале «Декоративное искусство СССР», но особенно развернуто было представлено в дискуссии на совместном заседании Секретариатов Союза художников СССР и Союза польских художников в феврале 1972 г. Здесь подчеркивалось, что художественное проектирование связано с искусством и через открыто личностный характер проектирования (проектировщик лично ответствен за интерпретацию и расшифровку на языке искусства темы, лишь заданной формальным заказом), и через специфический образный композиционный язык проекта, в котором осуществляется перевод формального задания в задание специфически художественное, и, наконец, через активное участие человека, которому адресуется продукт дизайна, в «до-проектировании, до-создании произведения дизайна в общественной практике».

<sup>55</sup> Е. А. Розенблюм. Художественное творчество в системе дизайна, «О некоторых вопросах участия художника в создании пред-



Последнее положение реализуется через разрабатываемый советской школой художественного проектирования принцип «открытой формы». Этот принцип, означающий проектирование такой динамической системы, которая при любых ее изменениях сохраняет свою целостность, стремится, как отмечали участники дискуссии, превратить человека из пассивного потребителя дизайн-продукта в соавтора современной культуры. Дизайнер занят поисками такой системы, которая позволяет в процессе эксплуатации изделия как бы продолжить проектный процесс, оставляет простор для реализации творческих устремлений человека-потребителя.

В условиях современного динамичного производства «открытая форма» позволяет сохранять эстетическую полноценность при всех возможных своих модификациях и инспирирует творческое отношение человека к орудиям своего труда, к системе машин.

Реализацию «открытой формы» можно, например, проследить в проекте установки для очистки кислорода — одной из разработок студии, где эта концепция нашла достаточно отчетливое воплощение.

Ранее технологический процесс очистки кислорода протекал в механизмах и цилиндрах, прикрытых шкафами-кожухами «модной» прямоугольной формы. Рабочий зал был заполнен значительным количеством визуально невоспринимаемых почти одинаковых массивных ящиков. Пространство в целом никак не было организовано и нисколько не выявляло сути технологического процесса.

В художественном проекте новой установки внешняя форма приведена в соответствие с внутренней, обусловленной технологическим процессом. Композиция из цилиндров и трубопроводов организует пространство в функциональных формах. Механическая и электрическая системы управления, ранее располагавшиеся на каждом из кожухов, были вынесены на особые пульты и расположены перед человеком. Пульт явился осмысленной композиционной доминантой всей системы. Установке была придана соответствующая колористическая упорядоченность. Количество единиц оборудования уже ока-

метной среды социалистического общества» (Стенограмма совместного заседания Секретариатов Союза художников СССР и Союза польских художников, М., 1972, стр. 54).



зывается несущественным, не связывавшим человека. Он все равно оставался в фокусе зрительно организованного интерьера, его композиционным центром. Но самое существенное состояло в том, «что взаимоотношение человека и сюжета его деятельности стало органичным, визуально воспринимаемым и предельно активным. Ситуация, в которой человек был своего рода придатком машины, преобразовалась в систему, где механизмы стали как бы «неорганическим телом человека», его инструментом, его второй природой».<sup>56</sup>

На другом примере из разработок студии отчетливо прослеживаются роль образного мышления, использование композиционных и выразительных средств искусства в дизайнерском проектировании. Это — проект интерьера сверхзвукового пассажирского самолета. Экстерьер машины решен в органических (бионических) формах. При разработке проекта интерьера была принята идея, согласно которой необходимо было в структуре внутренних помещений и оборудования самолета сохранить структуру наружных форм.

Для выявления структуры формы экстерьера дизайнер строил серию композиций из кривых, составляющих контуры различных сечений наружной формы самолета. Художник дробил эти кривые, вычленял их характерные элементы, сопрягал их друг с другом. Членение кривых носило, однако, не абстрактный, произвольный характер, а было ориентировано конечной целью — необходимостью найти форму кресла, купе, оборудования подсобных помещений.

Композиции кривых на следующих этапах работы использовались как структура листа, на котором проектировщик искал форму своих решений. Здесь были найдены свои особые формы сечений всего самолета, его салонов, служб, кривые линии перегородок, контуры кресла и т. д. Композиция кривых подсказала скульптурность решения кресла, а последнее требование продиктовало и особое техническое решение: кресло было создано как пространственная тонкостенная пневматическая конструкция, форма которой меняется под давлением нагнетаемого воздуха. Те же композиции натолкнули на

■ О некоторых вопросах участия художника в создании предметной среды социалистического общества, стр. 59.



мысль о «световом климате» сверхзвукового самолета, психологически воздействующем на пассажира. Найдено еще много других оригинальных решений, в основе которых лежал художественный поиск, «композиция была неотъемлемым элементом всех этапов художественного проектирования, являясь последовательно, а иногда и одновременно, средством, методом ■ языком его процесса». <sup>57</sup>

Многое из того, что нами говорилось относительно связей дизайна с искусством, о его продукте как элементе бифункциональной системы, относится к художественному проектированию в большей мере, чем к инженерному дизайну. Однако мы должны отметить, что художественное начало нельзя, без потери качественной определенности самого явления, изъять и из другой ветви нашего дизайна, функционирующего непосредственно в системе производства (направление, развиваемое ВНИИТЭ и многочисленными художественно-конструкторскими бюро промышленных предприятий). Поэтому мы полностью поддерживаем мнение Л. Новиковой о том, «что художественное конструирование (речь идет об инженерном дизайне — Л. Б.), которое, казалось бы, ближе всего связано с техникой, с экономикой, с точным расчетом, включает аспект художественной деятельности, и не случайно за ним сохраняется этот термин художественное конструирование в отличие от инженерного конструирования». <sup>58</sup>

Дизайн — явление очень сложное, и не только потому, что это многоэлементная система, но еще и потому, что это система сложно-динамическая. Ее элементы и структура постоянно изменяются в зависимости от факторов, лежащих за пределами самой системы. Для системы дизайна это факторы, связанные с изменением потребностей общества, как в материальной, так и в духовной сфере.

Отрасль промышленности, в которой функционирует тот или иной вид дизайна, типология или номенклатура изделий, с проектированием которых он связан, — с одной стороны, и весь комплекс художественно-эстетических потребностей общества — с другой, — вот те изменяющиеся

<sup>57</sup> О некоторых вопросах участия художника в создании предметной среды социалистического общества, стр. 75.

<sup>58</sup> Л. Новикова. Художественно-проектное творчество в системе эстетической культуры социалистического общества, стр. 36.



факторы среды, от которых зависит художественное начало дизайна, его связи с искусством. Это не только связи с «практическими» искусствами. Опосредованно, через формирование эстетического идеала, их можно проследить и в отношениях дизайна со всей системой искусств, с любым его видом, включая и «станковые» его формы, «изящные» искусства. Сошлемся в этом отношении еще раз на мнение А. Г. Егорова: «...Иногда говорят, что искусство и «практический смысл» — вещи несовместимые, что это якобы и отличает живопись, музыку, литературу и т. п. от ценностей материальной культуры. Но это недоразумение. Во всем, что делает человек, есть практический смысл». <sup>59</sup> И определяется этот смысл в конечном счете стремлением человека к реализации своих общественных идеалов, среди которых — и эстетический идеал.

Дизайн — интегральная деятельность. В ней нельзя абсолютизировать одну из ее сторон, ни функциональную, ни экономическую, ни гигиеническую, ни инженерно-психологическую, ни социальную, чтобы не разрушить качество целого. Это было бы столь же неправомерно, как и односторонний «художнический» подход к дизайну. Только выяснение особенностей синтеза всех сторон этой интегральной деятельности, понимание ее как системы, куда на правах определенного структурного элемента входит и художественная деятельность, — есть подлинно научный подход к ее изучению.

---

<sup>59</sup> А. Г. Егоров. Производство, научно-техническое творчество и эстетика, В сб. «Вопросы технической эстетики», вып. 1, М., Изд-во «Искусство», 1968, стр. 11.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследование художественно-конструктивного формообразования позволяет считать дизайн особой сферой творческой деятельности, полностью не совпадающей ни с техническим, ни с художественным творчеством. Но это — деятельность, и потому в качестве объекта исследования в теории дизайна выступает не только вещь как материальный результат этой деятельности и не только проект вещи, как материализованный в знаковой форме ее идеальный образ, а сложная система связей «человек — вещь — среда». Это система социальная, она существует только в обществе, и понять ее структуру, познать ее природу и особый характер присущих ей закономерностей можно лишь в том случае, если рассматривать ее как определенного рода подсистему, особым образом включаемую в более широкую систему культуры. Поэтому исследование природы дизайна, в качестве своей исходной предпосылки, предполагает обращение к структуре человеческой деятельности.

Анализ художественного конструирования в системе человеческой деятельности позволяет видеть в нем особый вид духовно-практической активности человека, непосредственно отнесенный к сфере производства материально-полезных вещей.

Как сложное «гибридное» образование этой системы, он включает в себя пять выделенных типов деятельности. В нем представлены и практически-преобразовательная (на ее идеальном и материально-модулирующем уровнях) и познавательная и ценностно-ориентационная (целеполагающая), и знаково-коммуникативная деятельность общения (фиксация в знаковой форме цели и наделение самого изделия знаковыми функциями) и, наконец, художественно-моделирующая. Но специфичность художественно-конструктивного формообразования состоит в

том, что худ  
завязывает  
ной деятельн  
результат ко  
Особенно  
образования  
художествен  
в том, что м  
ним из типо  
стной ориент  
с материальн  
ностью.

В итоге ро  
нальная стру  
показывает о  
и прикладных  
ния столь же  
оспаривалось  
Метафизическ  
вижность. Он  
«либо-либо». Л  
ность, либо х  
Подвижность  
художественно  
ческому мысл  
тивится симби  
мой как чисто  
мой как матер  
ности. Метафи  
нехудожествен  
и в наши дни.  
туры, которая  
радный» перио  
понятая как те  
в недалеком пр  
хитектурный пр  
подвергнута кр  
тельства. 2

1 «Декоративно  
2 Постановлени  
по улучшению кач  
«Решения партии и  
М. Политиздат, 197



том, что художественно-моделирующий тип деятельности завязывает ■ нем сложные связи с технико-конструктивной деятельностью в ее прямом проявлении, предметный результат которой становится его материальной основой.

Особенность художественно-конструктивного формообразования, его отличие от других бифункциональных художественно-нехудожественных образований состоит в том, что моделирующий элемент связан ■ нем не с одним из типов деятельности сознания (познанием, ценностной ориентацией или общением), а образует симбиоз с материально-преобразовательной, технической деятельностью.

В итоге рождается материально-духовная бифункциональная структура, право на существование которой, как показывает опыт теоретического осмысления архитектуры и прикладных искусств, (где этот способ формообразования столь же древен, как и сами эти искусства), нередко оспаривалось метафизически мыслящими теоретиками. Метафизическому мышлению чужда диалектическая подвижность. Оно всегда требует однозначного ответа — «либо-либо». Либо искусство, либо материальная деятельность, либо художественное творчество, либо техника. Подвижность ■ взаимопереходы всех бифункциональных художественно-нехудожественных образований метафизическому мышлению постичь не дано. Оно особенно противится симбиозу художественной деятельности, понимаемой как чисто духовное творчество, с техникой, трактуемой как материальное явление, начисто лишенное духовности. Метафизический подход к оценке художественно-нехудожественных структур ощутимо дает о себе знать и в наши дни. Он сказался на судьбах нашей архитектуры, которая пережила и свой «украшательско-маскарадный» период и свою противоположную крайность — понятая как техническое строительство, она породила в недалеком прошлом «расползшийся по всей стране архитектурный примитив Черемушек»<sup>1</sup> и была справедливо подвергнута критике в постановлениях партии ■ правительства.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> «Декоративное искусство СССР», 1965, № 1, стр. 2.

<sup>2</sup> Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по улучшению качества жилищно-гражданского строительства», Сб. «Решения партии и правительства по хозяйственным вопросам», т. 7, М., Политиздаг, 1970, стр. 459.



Метафизичность мышления сказывается и на судьбах нашего дизайна, порождая то однобоко «художническую» его трактовку, то функционалистско-утилитарное понимание его основных задач, неспособность постичь диалектику взаимопереходов технического в художественное и наоборот.

В ходе анализа было показано, с какими идеологическими издержками могут быть связаны подобные установки и какие неприемлемые для нас идеи прагматистски-утилитаристского характера они способны породить.

Диалектико-материалистическая трактовка эстетического — неременное условие теоретически зрелой интерпретации художественно-конструктивной формообразующей деятельности человека.

Марксистское учение об общественных свойствах произведенных человеком вещей, об их ценностной природе стало активным методологическим средством построения теории дизайна. Марксистская аксиология позволила разобраться в существе потребительских свойств промышленных изделий, совершенствованием которых занят дизайнер. Она дала возможность трактовать их как общественные качества и связать с ними эстетические свойства вещи, трактованные как ценностные.

Все это позволило уяснить зависимость чувственно-воспринимаемой формы изделия от его комплексного, суммарного общественно-ценностного содержания. Вместе с тем отчетливо проявилась необходимость теоретически осмыслить важное положение марксистско-ленинской эстетики об относительной эстетической самостоятельности формы, сделать из него необходимые выводы для дизайна. Анализ этого положения показывает, что деятельность дизайнера не может быть ориентирована лишь на техническую, экономическую, эргономическую, орудийно-эксплуатационную целесообразность изделия, что все эти характеристики, рождая интегральную целесообразность и создавая предпосылки для появления эстетически значимой формы, до конца последнюю не определяют. Предметом забот дизайнера должна быть и особая «эстетическая целесообразность», которая не выводится непосредственно из характеристик самого изделия, а связана с ролевой функцией вещи в сфере социальной психологии и эстетического сознания.

Исследо  
утвержда  
ключена в  
тическую  
«камуфля  
ме содер  
характери  
Проект  
нер, ни ин  
ществено  
свойств ве  
становится  
(материал  
ском смыс  
ного бытия  
циация общ  
лить сфер  
инженером  
Аксиоло  
ничить сфе  
тельности и  
кретные за  
лить меру и  
Требован  
пасности пр  
забота об  
предметов б  
ального про  
деятельност  
простираетс  
струкция, к  
изводительн  
риалов и т.  
торских (кр  
блевая цело  
Роль диз  
ника-прикла  
вещи в ее  
перед собой  
вещь «загов  
дно-обществ  
лось бы, к  
15 4-363



Исследование эстетической стороны дизайна позволяет утверждать, что порочность буржуазного «стайлинга» заключена в стремлении использовать относительную эстетическую самостоятельность формы для промышленного «камуфляжа», для маскировки не соответствующего форме содержания и заниженных общественно-ценностных характеристик вещи.

Проектируя вещи или технические объекты, ни дизайнер, ни инженер не могут абстрагироваться от их общественно-ценностных свойств. Анализ общественных свойств вещи показывает их неоднородную структуру, становится возможным отделить в них аспект пользы (материальной полезности) от ценностей в аксиологическом смысле (т. е. отношения материального предметного бытия к духовным запросам человека). Дифференциация общественных свойств дает возможность определить сферу непосредственных контактов дизайнера с инженером и область его суверенной деятельности.

Аксиологический подход к дизайну позволяет разграничить сферы, в целом взаимно коррелированной деятельности инженера и дизайнера и сформулировать конкретные задачи каждого из этих специалистов, определить меру их профессиональной ответственности.

Требования эргономики, гигиены труда, техники безопасности при проектировании предметных условий труда, забота об удобстве пользования при проектировании предметов быта — все это в условиях развитого индустриального производства оказывается пограничной сферой деятельности инженера и дизайнера. По одну ее сторону простирается область чисто инженерных исканий (конструкция, кинематическая и электрическая схемы, производительность, долговечность, прочность, расход материалов и т. д.), а по другую — художественно-конструкторских (красота, выразительность, образность, ансамблевая целостность, стиль, соответствие моде и т. д.).

Роль дизайнера, подобно роли архитектора и художника-прикладника, состоит в том, чтобы выявить ценность вещи в ее зримом облике. Подобной задачи инженер перед собой не ставит, а дизайнер сознательно заставляет вещь «заговорить», выявить свою двойственную, природно-общественную сущность. И тогда безучастная, казалось бы, к человеку вещь вдруг обретает способность



эмоционально на него воздействовать, оказывается сопряженной его внутреннему миру.

Дизайнер творит в сфере материальной культуры, однако предметом его творчества становится и область духовных ценностей, пребывающих и проявляющихся в вещах, в явлениях материальной культуры. В область дизайна включается забота человека об «одухотворенности» материальной культуры.

В условиях социалистического производства забота дизайнера о духовно-ценностных свойствах всей материальной среды органично вытекает из задач формирования всесторонне развитого человека будущего. Гармония человека и предметной среды — вот та основная цель, которой здесь подчинены все стороны дизайнерского творчества.

Если человек интересует инженера в основном с точки зрения его биологических параметров, если в техническом проектировании учитывается лишь способность индивида успешно функционировать в системе «человек — машина» или «человек — вещь», то дизайнера человек интересует как личность в ее общественных связях, в ее социально-психологических характеристиках, личность как субъект социального и производственного процессов.

Область интересов дизайнера носит «человекоцентристский», а устремленность познавательных способностей — «человековедческий» характер. В этом проявляется сходство дизайнерского творчества с творчеством художника, а не только в использовании формально-художественных средств, близких к выразительным средствам пространственных искусств.

Совершенно очевидно, что изложенные положения практически значимы не только для ориентации профессиональной деятельности художника-конструктора, но и для подготовки дизайнеров в соответствующих учебных заведениях, для построения курса «Художественное конструирование и техническая эстетика» в инженерных вузах.

Ценностный подход к дизайну доказал свою практическую оправданность. Это, в свою очередь, является свидетельством целесообразности дальнейшей разработки в рамках марксистской аксиологии особой категории — «эстетическая ценность».

Проб  
Социаль  
должна  
тора и  
символи  
другая  
и для на  
многообр  
в условия  
на первый  
ционные.  
нашего ди  
ции чувств  
и пластиче  
терпретиро  
основе кото  
ный объект  
и включает  
Относител  
ваний в теор  
спорно пол  
доступного  
могут быть  
венными сред  
«языковых»  
к трактовке  
языка». Диза  
несводимы к  
Пределы, с ко  
ция художеств  
лее широки, ч  
ограничения.  
Анализ гра  
что ему прису  
ценность вещи  
красотой, что у  
даря своим вы  
как «образ-эле  
дожественную  
Эстетически  
деятельности, к  
рой предмета, и  
природно-социа



Проблема «говорящей вещи» органична для дизайна. Социально-символическая сторона утилитарных вещей должна быть объектом внимания художника-конструктора и в социалистическом дизайне. Если престижный символизм специфичен лишь для западного дизайна, то другая социально-культурная символика вещи актуальна и для нашего художественного конструирования. Среди многообразных значений вещи, выражаемых ее формой, в условиях социалистических общественных отношений на первый план выступают значения культурно-информационные. Отсюда и весь комплекс семиотических проблем нашего дизайна. Эстетические закономерности организации чувственно воспринимаемой формы, тектонические и пластические принципы ее построения могут быть интерпретированы как своеобразный «размытый» код, на основе которого эстетически организованный материальный объект приобретает функции экспрессивного знака и включается в систему культурной коммуникации.

Относительно информационно-семиотических исследований в теории дизайна следует сделать оговорку. Внеспорно полезны, с нашей точки зрения, исследования доступного человеку «языка вещей», значения которых могут быть донесены организацией их формы художественными средствами. Но, как и в архитектуре, изучение «языковых» средств в дизайне не должно быть сведено к трактовке всей системы как некоего «художественного языка». Дизайн и его духовно-эстетические возможности несводимы к одной лишь семиотической проблематике. Пределы, с которыми связана семиотическая интерпретация художественных возможностей в дизайне, хотя и более широки, чем в «чистых» искусствах, однако имеют ограничения.

Анализ границ эстетического в дизайне показывает, что ему присуще художественное начало, что эстетическая ценность вещи может не ограничиваться одной лишь красотой, что утилитарный материальный предмет благодаря своим выразительным возможностям может войти как «образ-элемент» в широкую предметно-образную художественную систему.

Эстетический аспект может быть прослежен в любой деятельности, когда она совершается в соответствии с мерой предмета, исходит из потребностей, продиктованных природно-социальной мерой человека и выражается в до-



ступной чувственному восприятию форме. Эстетический эффект такой деятельности (рождение эстетической эмоции) может носить ненаправленный характер, быть непреднамеренным, спонтанным. Таково, например, эстетическое содержание высокоорганизованного труда во многих сферах производства, таков эстетический эффект удачных инженерных разработок или некоторых научных открытий.

Деятельность художника, напротив, всегда преднамеренный поиск эстетического. Конечно, к такому поиску художественная деятельность не сводится. Когда мы сталкиваемся в деятельности человека лишь с преднамеренным стремлением создать эстетическую ситуацию, оставляя нетронутыми иные, более глубокие грани социальной жизни человека,— перед нами деятельность, которую, по нашему мнению, вернее именовать просто эстетической (таковы, например, деятельность косметолога, элементарные виды оформительской деятельности и т. п.). Но мы не найдем ни одного творения художника (если это действительно художественное творение), которое не было бы особо ориентировано на механизмы эстетического восприятия, в котором творец не моделировал бы эстетический эффект.

В деятельности дизайнера мы прежде всего сталкиваемся с преднамеренным, направленным поиском эстетического. Этим она, в первую очередь, отличается от бесконечного множества видов утилитарной человеческой деятельности, где эстетический эффект не обязателен. Однако внутри самого дизайна следует различать разные грани эстетического. Причастность или непричастность труда дизайнера к художественной сфере решается в зависимости от того, насколько этот специалист способен созданную им вещь, всю совокупность элементов предметной среды сделать выразителем социально-культурной жизни человека, т. е. насколько он способен придать форме содержательную информативность.

Вещи не положено специально украшать. Украшательство порождает разрыв между формой и внутренней логикой вещи. Но даже по-настоящему красивые вещи не могут уберечь от «украшательства» жизни в целом, от разорванности мира красивых вещей и уродливых проявлений жизни, безобразных человеческих отношений.

Если мы...  
мир как зер...  
от мира вещь...  
предметный...  
только о собо...  
монии общес...  
к природе. Д...  
рящую вещь...  
предметные а...  
становка быт...  
Постановка...  
к экспертной ра...  
которая касает...  
Проблема о...  
дизайна в наше...  
валась. Однако...  
анализ его сем...  
правомерности...  
позволяют крит...  
комендациям по...  
ных изделий, к...  
сальной «форму...  
ства из простой...  
качественных х...  
Плодотворн...  
мысленных из...  
образом не м...  
мало пригоден...  
вещи, особенно...  
смысле или от...  
Прослежени...  
звоняют утвер...  
эстетических ка...  
титься в особу...  
к художествен...  
лишь соответс...  
ственно одарен...  
товароведу, во...  
лифицированно...  
лий. Различно...  
и предлагаемые...  
мулы, могут ока...  
ного эксперта.



Если мы, вслед за К. Марксом, понимаем предметный мир как зеркало человеческой сущности, мало ожидать от мира вещей одной лишь красоты. Созданный нами предметный мир должен во весь голос «говорить» не только о собственной красоте, а о красоте жизни, о гармонии общественных отношений и отношений человека к природе. Для этого нужно научиться создавать «говорящую вещь», формировать художественно-образные предметные ансамбли, будь то обстановка труда или обстановка быта.

Постановка такой задачи диктует свои требования к экспертной работе в дизайне, особенно в той ее части, которая касается оценки эстетических качеств продукции.

Проблема оценки эстетических достоинств продукции дизайна в нашем исследовании специально не рассматривалась. Однако вычленение духовных аспектов дизайна, анализ его семиотической проблематики и признание правомерности постановки в нем художественных задач позволяют критически отнестись к тем методическим рекомендациям по оценке эстетических качеств промышленных изделий, которые связаны с поиском некой универсальной «формулы красоты» и выводят эстетические качества из простой суммы всех других общественно-полезных качественных характеристик вещи.

Плодотворный для оценки эстетических качеств промышленных изделий метод сравнения их с эталонным образцом не может быть признан универсальным, т. к. мало пригоден для оценки художественных «параметров» вещи, особенно если это вещь новая в функциональном смысле или отмечена новаторским отношением к форме.

Прослеженные нами связи дизайна с искусством позволяют утверждать, что экспертиза так называемых эстетических качеств продукции дизайна должна превратиться в особую службу, по своему характеру близкую к художественной критике. Такую службу могут нести лишь соответствующим образом подготовленные, художественно одаренные люди, ее нельзя поручать любому товароведу, во всех других отношениях способному квалифицированно судить о качестве промышленных изделий. Различного рода методики и рекомендации, как и предлагаемые для оценки качества интегральные формулы, могут оказаться полезными лишь для подготовленного эксперта.



В отношении прикладного искусства и художественной промышленности такая экспертиза (художественная критика) существует давно и любое нарушение ее функций тотчас же сказывается на состоянии художественной культуры общества. Дизайн ныне создает несоизмеримо большую, чем прикладное искусство, часть вещевого комплекса, и система «обратной связи» через экспертно-художественную критику для дизайнера не менее актуальна, чем для прикладника.

От дизайна, обслуживающего гуманизируемый мир, мир социалистической культуры, мы ожидаем воссоздания предметной среды, адекватной сущности этого мира и способной эту сущность декларировать на художественно-образном языке предметных форм.

## БИБЛИОГРАФИЯ

### Произведения классиков марксизма-ленинизма

- Маркс К. и Энгельс Ф. \* Немецкая идеология, т. 3.  
Маркс К. Введение (Из экономических рукописей 1857—1858 годов), т. 12.  
Ф. Энгельс. Анти-Дюринг, т. 20.  
Маркс К. Капитал, т. 23, 25 (ч. II), т. 26 (ч. I).  
Маркс К. Экономическо-философские рукописи 1844 г., К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений, М., Политиздат, 1956.  
Ленин В. И. \*\* Очередные задачи Советской власти, т. 36.  
Ленин В. И. Еще раз о профсоюзах, т. 42.  
Ленин В. И. Критические заметки по национальному вопросу, т. 24.

### Важнейшие партийные документы и источники

- XXIV съезд Коммунистической партии Советского Союза, Стенографический отчет, М., Госполитиздат, 1971.  
Постановление Совета Министров СССР от 18 октября 1968 г. «Об улучшении использования достижений технической эстетики в народном хозяйстве», Сб. «Решения партии и правительства по хозяйственным вопросам», т. 7, М., 1970.  
Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР от 28 мая 1969 г. «О мерах по улучшению качества жилищно-гражданского строительства», Сб. «Решения партии и правительства по хозяйственным вопросам», т. 7, М., Госполитиздат, 1970.

\* Произведения К. Маркса и Ф. Энгельса даны по 2-му изданию Сочинений.

\*\* Произведения В. И. Ленина даны по Полному собранию сочинений.



## Литература

Ананьев Б. Г. Психологическая структура человека как субъекта. «Человек и общество», вып. 2., Л., Изд-во ЛГУ, 1967.

Ананьев Б. Г. Человек как предмет познания, Л., Изд-во ЛГУ, 1969.

Анохин П. К. Теория функциональной системы, «Успехи физиологических наук», 1970, № 1.

Анохин П. К. Философские аспекты теории функциональной системы, «Вопросы философии», 1971, № 3.

Антонов О. К. Конструирование самолетов и красота, «Техническая эстетика», 1968, № 3.

Анциферова Л. И. О закономерностях элементарной познавательной деятельности, М., Изд-во АН СССР, 1961.

Бакштейн Н. О диахронном изменении семиотичности общества. Сб. «Летная школа по вторичным моделирующим системам». Тарту, Изд-во Тартуского университета, 1970.

Басин Е. Я., Краснов В. М. Статусное присвоение культуры как регулятор социального общения при капитализме, «Вопросы философии», 1969, № 10.

Батищев Г. С. Деятельностная сущность человека как философский принцип, Сб. «Проблема человека в современной философии», М., Изд-во «Наука», 1969.

Бачелис Т. И. Счастливчик Бонд. Сб. «Современное западное искусство», М., Изд-во «Наука», 1972.

Бегенау З. Функция, форма, качество, М., Изд-во «Мысль», 1969.

Безмоздин Л. Н. Технический прогресс и эстетика труда, Ташкент, Изд-во «ФАН», 1968.

Безмоздин Л. Н. Техника как объект эстетического отношения, «Философские науки», 1968, № 6.

Безмоздин Л. Н. О труде «Основы технической эстетики», «Техническая эстетика», 1971, № 8.

Безмоздин Л. Н. Проблема национального и интернационального в советской архитектуре, «Политическое самообразование», 1972, № 8.

Беляева М., Голубкова Н., Долженков В., Филенков Ю. Проект системы знаков для железнодорожных вокзалов, «Техническая эстетика», 1971, № 1.

Белозерцев В. И. Техника как общественное явление, Сб. научных трудов Ульяновского политехнического института, т. VII, вып. 3, Ульяновск, Приволжское книжное изд-во, 1971.

Бернштейн Н. А. Проблемы физиологии активности, Сб. «Проблемы кибернетики», вып. 6, М., Физматиздат, 1961.

Бернштейн Н. А. Новые линии развития в физиологии и их соотношение с кибернетикой, Сб. «Философские вопросы высшей нервной деятельности и психологии», М., Изд-во АН СССР, 1963.



Бирюков С., Гоский Д., Ветров А. Знак, «Философская энциклопедия», т. 4, М., 1967.

Блауберг И. В. Садовский В. Н., Юдин Э. Г. Системный подход в современной науке. Сб. «Проблемы методологии системного исследования», М., Изд-во «Мысль», 1970.

Бобнева М. Инженерная психология и дизайн, Сб. «Вопросы технической эстетики», вып. 2, М., Изд-во «Искусство», 1970.

Богатырев П. Функции национального костюма в Моравской Словакии, В кн. «Вопросы теории народного искусства», М., Изд-во «Искусство», 1971.

Бойко Ш. Об общественном значении художественного проектирования для промышленности, В кн.: «О некоторых вопросах участия художника в создании предметной среды социалистического общества». Стенограмма совместного заседания Секретариатов Союза художников СССР и Союза польских художников, М., Изд-во «Советский художник», 1972.

Бойко Ш. На III конгрессе ИКСИД, «Декоративное искусство СССР», 1963, № 11.

Борев Ю. Б. Эстетика, М., Гослитиздат, 1969.

Борисовский Г. Б. Искусство и конвейер, «Вопросы эстетики», вып. 7, М., Изд-во «Искусство», 1965.

Будева Л. Н. Социальная среда и сознание личности, М., Изд-во МГУ 1968.

Буров А. И. Эстетическая сущность искусства, М., Изд-во «Искусство», 1956.

Буров А. К. Об архитектуре, М., Госстройиздат, 1961.

Быков В. Н. Дизайн и архитектура, Сб. «Актуальные проблемы эстетики и художественного проектирования. М., Изд-во МГУ, 1970.

Быков В. Н. На генеральной ассамблее ИКСИД'а, «Техническая эстетика», 1971, № 1.

Бюхер К. Работа и ритм, М., Изд-во «Новая Москва», 1923.

Вакс И. А. Работа художника-конструктора в промышленности, Сб. «Эстетика и промышленность», ч. I, Л., Изд-во ЛВПХУ, 1966.

Валлон А. От действия к мысли, М., Изд-во «Иностранная литература», 1956.

Василенко В. А. Ценность и ценностное отношение, Сб. «Проблема ценности в философии», М.—Л., Изд-во «Наука», 1966.

Ветров А. Семиотика и ее основные проблемы, М., Политиздат, 1968.

Волков Г. Н. Автоматизация — новый исторический этап развития техники, «Вопросы философии», 1964, № 6.

Волков Г. Н. Эра роботов или эра человека?, М., Политиздат, 1965.

Волков Г.  
сатура

Волкова Е.  
Москов

Волькенш  
Изд-во

Воронов Н.  
эстетики  
кусство

Воронов Н.  
«Советск

Выготский  
«Избран  
РСФСР,

Выготский  
1965

Габричевск  
в архитек

Гвишиани Д.  
1970, № 1

Гегель Г. Ф.

Герчук Ю.  
№ 6

Гинзбург М.

Глазычев В.  
и безнрав

Глазычев В.

Глазычев В.  
стему про

Глазычев В.  
кусство»,

Гольдштейн  
Сб. «Арх

Гольдентри  
Изд-во М

Горанов К. Х.  
Изд-во «И

Григорьев Э.  
«Творчески

Гуревич А. Я.  
Изд-во ВН

Дорогов А. Т.  
эстетика»,



- Волков Г. Н. Социология науки, М., Изд-во «Политическая литература», 1968.
- Волкова Е. В. Композиция как эстетическая категория, «Вестник Московского университета», с. «Философия», 1969, № 6.
- Волькенштейн В. М. Опыт современной эстетики, М.—Л., Изд-во «Академия», 1931.
- Воронов Н. В. Основные теоретические проблемы технической эстетики. Сб. «Вопросы технической эстетики», М., Изд-во «Искусство», 1968.
- Воронов Н. В., Шестопал Я. Е. Эстетика техники, М., Изд-во «Советская Россия», 1972.
- Выготский Л. С. Инструментальный метод в психологии, В кн. «Избранные психологические исследования», М., Изд-во АПН РСФСР, 1956.
- Выготский Л. С. Психология искусства, М., Изд-во «Искусство», 1965.
- Габричевский А. К вопросу о строении художественного образа в архитектуре, В кн. «Искусство», т. 3, 1927.
- Гвишиани Д. Наука, дизайн и будущее, «Техническая эстетика», 1970, № 1.
- Гегель Г. Философия духа, Сочинения, т. 3, М., Соцэкгиз, 1956.
- Герчук Ю. Живые вещи, «Декоративное искусство СССР», 1970, № 6.
- Гинзбург М. Я. Стиль и эпоха. М., 1924.
- Глазычев В. Л. Поэзия роботов, Сб. «Искусство нравственное и безнравственное», М., Изд-во «Искусство», 1969.
- Глазычев В. Л. О дизайне, М., Изд-во «Искусство», 1970.
- Глазычев В. Л. Включение художественной деятельности в систему проектирования, Сб. «Научно-технический прогресс и искусство», М., Изд-во МГУ, 1971.
- Гольдштейн А. Об эстетическом восприятии предметных форм, Сб. «Архитектурная композиция», М., Стройиздат, 1970.
- Гольдентрихт С. С. О природе эстетического творчества, М., Изд-во МГУ, 1966.
- Горанов К. Художественный образ и его историческая жизнь. М., Изд-во «Искусство», 1970.
- Григорьев Э. П. О специфике дизайнерского творчества. Сб. «Творческие проблемы художественного конструирования», М., Изд-во ВНИИТЭ, 1970.
- Гуревич А. Я. Проблемы генезиса феодализма в Западной Европе М., Изд-во «Высшая школа», 1970.
- Дорогов А. Техника, искусство, дизайн и эстетика, «Техническая эстетика», 1968, № 3.



- Дмитриева Н. А. Вопросы эстетического воспитания, М., Изд-во «Искусство», 1956.
- Дробницкий О. Г. Мир оживших предметов, М., Госполитиздат, 1967.
- Дробницкий О. Г. Природа и границы сферы общественного бытия человека, Сб. «Проблема человека и философии», М., Изд-во «Наука», 1969.
- Егоров А. Г. Строительство коммунизма и вопросы марксистско-ленинской эстетики, Сб. «Проблемы эстетического воспитания и современность», М., Изд-во «Советский художник», 1963.
- Егоров А. Г. Производство, научно-техническое творчество и эстетика, Сб. «Вопросы технической эстетики», вып. 1, М., Изд-во «Искусство», 1968.
- Елгазин В. И. Техническая эстетика, Томск, Изд-во Томского университета, 1970.
- Еремеев А. Ф. Утилитарное и эстетическое, «Ученые записки Уральского университета», № 68, с. «Философия», Свердловск, 1967.
- Еремеев А. Ф. Лекции по марксистско-ленинской эстетике, ч. I. Ценностно-познавательные основы художественного отражения, Свердловск, Изд-во УрГУ, 1969.
- Еремеев А. Ф. Происхождение искусства Теоретические очерки, М., Изд-во «Молодая гвардия», 1970.
- Еремеев А. Ф. Лекции по марксистско-ленинской эстетике, чч. II и III, Социально-коммуникативная природа искусства. Свердловск, Изд-во УрГУ, 1971.
- Ерунов Б. А. Природа оценочного суждения-мнения, Сб. «Социальная психология и философия», вып. 1, Л., Изд-во ЛГУ, 1971.
- Жадова Л. О терминологии и понятиях в сфере промышленного искусства, «Техническая эстетика», 1964, № 7.
- Жилина Л. П., Фролова Н. Т. Проблемы потребления и воспитание личности, М., Изд-во «Мысль», 1969.
- Жолковский А. Т. «Отсутствующая структура», «Вопросы философии», 1970, № 2.
- Задесенец Е. Эстетическое восприятие и его место в оценке качества продукции, «Техническая эстетика», 1971, № 1.
- Зарецкий В. Эстетическое освоение мира в свете понятий кибернетики, Ученые записки Тартуского государственного университета, вып. 229, Тарту, 1969.
- Зворыкин А. А. Наука, производство, труд, М., Изд-во «Наука», 1965.
- Зеленов Л. А. Процесс эстетического отражения, М., Изд-во «Искусство», 1969.
- Зеленов Л. А. Типология субъектов эстетической деятельности, Горький, Изд-во ГИСИ, 1972.



- Зенкевич Е. П.** Терминология дизайна, В кн.: «Архитектура и художественное конструирование в судостроении», вып. IV, Л., Изд-во «Судостроение», 1968.
- Зигель К.** Структура и форма в современной архитектуре. М., «Стройиздат», 1965.
- Зинченко В. П., Вучетич Г. Г., Гордон В. М.** Порождение образа, Сб. «Искусство и научно-технический прогресс», М., Изд-во «Искусство», 1973.
- Зис А. Я.** Искусство и эстетика, М., Изд-во «Искусство», 1967.
- Зис А. Я.** Природа искусства и пути его исследования, «Коммунист», 1971, № 18.
- Иконников А. В., Степанов Г. П.** Основы архитектурной композиции, М., Изд-во «Искусство», 1971.
- Илиади А. Н.** Практическая природа человеческого познания, М., Изд-во «Высшая школа», 1962.
- Илиади А. Н.** Природа художественного таланта, М., Изд-во «Советский писатель», 1965.
- Илиади А. Н.** Введение в марксистско-ленинскую философию, Курск, Изд-во Курского педагогического института, 1970.
- Ильенков Э. В.** Об эстетической природе фантазии, «Вопросы эстетики», вып. 6, М., Изд-во «Искусство», 1964.
- Ингартен Р.** Исследования по эстетике, М., Изд-во «Иностранная литература», 1962.
- Каган М. С.** О прикладном искусстве, М., Изд-во «Художник РСФСР», 1961.
- Каган М. С.** Познание и оценка в искусстве, Сб. «Проблема ценности в философии», М.—Л., Изд-во «Наука», 1965.
- Каган М. С.** Опыт системного анализа человеческой деятельности, «Философские науки», 1970, № 5.
- Каган М. С.** Лекции по марксистско-ленинской эстетике, изд. 2, Л., Изд-во ЛГУ, 1971.
- Каган М. С.** Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование мира искусств, М.—Л., Изд-во «Искусство», 1972.
- Кант И.** Критика эстетической способности суждения, Соч., т. 5 М., Изд-во «Мысль», 1956.
- Кантор К. М.** Об эстетической ценности машины, «Вопросы эстетики», вып. 6, М., Изд-во «Искусство», 1964.
- Кантор К. М.** Художник-конструктор в промышленности, «Коммунист», 1965, № 2.
- Кантор К. М.** Красота и польза, М., Изд-во «Искусство», 1967.
- Кантор К. М.** К проблеме общественной природы дизайна, Сб. «Вопросы технической эстетики», вып. 2, М., Изд-во «Искусство», 1970.



- Кириллова Л. Теория композиции в современной архитектуре. Сб. «Архитектурная композиция. Современные проблемы», М., Стройиздат, 1970.
- Кобринский А. Кто кого?, М., Изд-во «Молодая гвардия», 1967.
- Коган Л. Н. Труд и красота, М., Соцэкгиз, 1963.
- Коган Л. Н. Эстетика коммунистического труда и производства, М., Изд-во «Высшая школа», 1966.
- Коган Л. Н. Сохнет ли сокол без змей?, «Вопросы литературы», 1967, № 1.
- Кон И. Социология личности, М., Изд-во политической литературы, 1967.
- Кон И. Люди и роли, «Новый мир», 1970, № 12.
- Кринский В. Опыт обучения композиции, Сб. «Архитектурная композиция», М., Стройиздат, 1970.
- Крюковский Н. И. Логика красоты, Минск, Изд-во «Наука и техника», 1965.
- Ксенофонт Афинский. Сократические сочинения, М.—Л., Соцэкгиз, 1935.
- Кузьмин В. П. Категория меры в марксистской диалектике, М., Изд-во «Наука», 1966.
- Кучерюк Д. Ю. Эстетический характер предметной среды, Сб. «Природа и функции эстетического», М., Изд-во «Искусство», 1968.
- Кутурга З. Книга о дизайне, «Искусство», 1971, № 9.
- Лазарев Е. Н. Художественное конструирование в системе эстетической деятельности, «Ученые записки Ленинградского высшего промышленного училища им. В. И. Мухомовой», вып. 1, Л., 1970.
- Ламарова М. Люди и вещи, Прага, Изд-во «Артис», 1966.
- Лебедев Ю. С. Архитектура и бионика, М., Стройиздат, 1971.
- Леонтьев А. А. Искусство как форма общения, В кн.: «Психологические исследования, посвященные 85-летию Д. К. Узнадзе», Тбилиси, Изд-во «Мецниераба», 1973.
- Леонтьев А. Н. Биологическое и социальное в психике человека «Вопросы философии», 1960, № 6.
- Леонтьев А. Н. Проблемы развития психики, изд. 2, М., Изд-во АПН РСФСР, 1965.
- Леонтьев А. Н. Насущные задачи психологической науки, «Коммунист», 1968, № 2.
- Липс Ю. Происхождение вещей, М., Изд-во «Иностранная литература», 1964.
- Лотман Ю. М. К проблеме типологии культуры, «Труды по знаковым системам», т. 3, Тарту. Изд-во Тартуского университета, 1967.



- Лотман Ю. М. Структура художественного текста, М., Изд-во «Искусство», 1970.
- Лукьянин. Искусство как язык, Сб. «Ленинская теория отражения и современность», Свердловск, Изд-во УрГУ, 1967.
- Луначарский А. В. О народном образовании, М., Изд-во АПН РСФСР, 1958.
- Луначарский А. В. Предисловие к книге В. Волькенштейна «Опыт современной эстетики». Собр. соч. т. 8., М., Изд-во «Художественная литература», 1967.
- Ляхов В. Н. В чем же специфика художественного конструирования?, «Техническая эстетика», 1965, № 11.
- Ляхов В., Шехов В. За творческое изучение композиции, «Техническая эстетика», 1967, № 9.
- Макаров К. А. Развитие формы, Сб. «Эстетика и производство», М., Изд-во «Знание», 1968.
- Макаров К. А. О художественной форме в дизайне, Сб. «Эстетика и производство», М., Изд-во МГУ, 1969.
- Мардер А. Функция и эстетика (некоторые вопросы взаимосвязи). «Техническая эстетика», 1967, № 2.
- Маркарян Э. С. Очерки теории культуры, Ереван, Изд-во АН Арм.ССР, 1969.
- Марков М. Е. Искусство как процесс, М., Изд-во «Искусство», 1970.
- Мартынов Ф. Магический кристалл. Свердловск, Средне-Уральское изд-во, 1971.
- Мазца И. Л. Проблемы художественной культуры XX века, М., Изд-во «Искусство», 1969.
- Мелешенко Ю. Человек, общество и техника, Л., Лениздат, 1965.
- Миллс Ф. Властвующая элита, М., Изд-во «Иностранная литература», 1959.
- Минервин Г. Б. Общетеоретические проблемы социалистического дизайна. «Техническая эстетика», 1966, № 10.
- Минервин Г. Б., Федоров М. В. Проблемы и задачи технической эстетики, Сб. «Вопросы технической эстетики», М., Изд-во «Искусство», 1968.
- Минервин Г. Б. О социальной природе дизайна, Сб. «Вопросы технической эстетики», вып. 2, М., Изд-во «Искусство», 1970.
- Минервин Г. Б. Дискуссионные проблемы технической эстетики, «Техническая эстетика», 1973, № 5.
- Молчанова А. С. На вкус, на цвет... Теоретический очерк об эстетическом вкусе, М., Изд-во «Искусство», 1966.
- Моль А. Теоретическая информация и эстетическое восприятие, М., Изд-во «Мысль», 1966.



- Мясищев В. Н. Личность и неврозы, Л., Изд-во ЛГУ, 1960.
- Негель Э. Функционализм в общественных науках. Сб. «Структурно-функциональный анализ в современной социологии» М., Изд-во АН СССР, 1968.
- Нарский И. С. К вопросу об отражении свойств внешних объектов в ощущениях, Сб. «Проблемы логики и теории познания», М., Изд-во МГУ, 1968.
- Немцов И. Б. Генезис и модификация ложной формы, «Вопросы теории и истории эстетики», вып. 6., М., Изд-во МГУ, 1970.
- Новикова Л. И. Дизайн в структуре эстетики, Сб. «Эстетика и производство», М., Изд-во МГУ, 1969.
- Новикова Л. И. Проблемы взаимосвязи искусства и техники в современной эстетике, Сб. «Вопросы технической эстетики», вып. 2, М., Изд-во «Искусство», 1970.
- Новикова Л. И. Знаковые функции сувенира. «Декоративное искусство СССР», 1970, № 1.
- Новикова Л. И. Научно-техническая революция и эстетическая деятельность, Сб. «Научно-технический прогресс и искусство», М., Изд-во МГУ, 1970.
- Новикова Л. И. Художественно-проектное творчество в системе эстетической культуры социалистического общества, Сб. «О некоторых вопросах участия художника в создании предметной среды социалистического общества», М., Изд-во «Советский художник», 1972.
- Овсянников М. Ф. Эстетика и производство, Сб. «Эстетика и производство», М., Изд-во МГУ, 1969.
- Основы методики художественного конструирования, М., Изд-во ВНИИТЭ, 1970.
- Основы технической эстетики. М., Изд-во ВНИИТЭ, 1970.
- Окладников А. П. Утро искусства. Л.—М., Изд-во «Искусство», 1970.
- Павлов И. П. Условные рефлексы, Киев, Госмедиздат УССР, 1953.
- Павловский А. О современных взглядах на художественное конструирование, Сб. «О некоторых вопросах участия художника в создании предметной среды социалистического общества», М., Изд-во «Советский художник», 1970.
- Парыгин Б. Д. Основы социально-психологической теории, М., Изд-во «Мысль», 1971.
- Переверзев Л. Б. Научно-технический прогресс и художественное начало в дизайне, Сб. «Вопросы технической эстетики», вып. 2, М., Изд-во «Искусство», 1970.
- Переверзев Л. Б. О взаимосвязи творческой деятельности в дизайне и в искусстве, «Творческие проблемы художественного конструирования», Материалы к семинару, М., Изд-во ВНИИТЭ 1970.



Платонов К., Даниляк В. О социальном аспекте эргономики, «Техническая эстетика», 1971, № 4.

Платонов К., Даниляк В., Мараховский А., Товер Н. Некоторые проблемы социально-психологического аспекта художественного конструирования, «Техническая эстетика», 1972, № 7.

Плеханов Г. В. Литература и эстетика, т. 1, М., ГИХЛ, 1958.

Повилейко Р. Человек, машина, творчество, Новосибирск, Изд-во НЭТИ, 1969.

Полтерацкий А., Швырев В. Знак и деятельность, М., Госполитиздат, 1970.

Поршнева Б. Ф. Социальная психология и история, М., Изд-во «Наука», 1966.

Прохоров А. Инженер учится у природы, М., Изд-во «Знание», 1967.

Пунин А. Архитектурный образ и тектоника, Сб. «Содружество наук и тайны творчества», М., Изд-во «Искусство», 1968.

Раппопорт С. Х. Семиотика и язык искусства, «Музыкальное искусство и наука», вып. 2, М., Изд-во «Музыка», 1973.

Раппопорт С. Х. О природе художественного мышления, «Эстетические очерки», вып. 2, М., Изд-во «Музыка», 1967.

Раппопорт С. Х. Искусство и эмоции, М., Изд-во «Музыка», 1968.

Раппопорт С. Х. Неизобразительные формы в декоративном искусстве, М., Изд-во «Советский художник», 1968.

Ребус Б. М., Крон Ю. Г. Психологический анализ качественных категорий конструкторского труда, Сб. «Психологические проблемы трудовой деятельности и трудового обучения», Ставрополь, Изд-во Ставропольского госпединститута, 1971.

Розенблюм Е. А. Четыре дизайна, «Декоративное искусство СССР», 1966, № 1.

Розенблюм Е. А. Курс основ композиции. «Декоративное искусство СССР», 1966, № 9, 10.

Розенблюм Е. А. Художественное творчество в системе дизайна, Сб. «О некоторых вопросах участия художника в создании предметной среды социалистического общества», М., Изд-во «Советский художник», 1973.

Рубинштейн С. Л. Бытие и сознание, М., Изд-во АН СССР, 1957.

Салтыков А. Б. Самое близкое искусство, М., Изд-во «Просвещение», 1968.

Свидерский В. И. К проблеме многокачественности явлений, «Вестник ЛГУ», 1958, № 17.

Сидоров А. Основные принципы проектирования и конструирования машин, М., Изд-во «Макиз», 1929.



- Сикачев А. Эстетическое и утилитарное, «Декоративное искусство СССР», 1966, № 9.
- Симонов П. В. Теория отражения и психофизиология эмоций, М., Изд-во «Наука», 1970.
- Скатерщиков В. К. Эстетическая культура советского человека, М., Изд-во «Советская Россия», 1964.
- Скатерщиков В. К. К спорам о моде, Сб. «Мода: за и против», М., Изд-во «Искусство», 1973.
- Смирнов С. Н. Проблема объективного основания бионики, «Вопросы философии», 1969, № 11.
- Смирнов Б. Художник о природе вещей, Л., Изд-во «Художник РСФСР», 1970.
- Соболев С. Да, это вполне серьезно! Сб. «Возможное и невозможное в кибернетике», М., Изд-во АН СССР, 1963.
- Соколов Э. В. Культура и личность, Л., Изд-во «Наука», 1972.
- Соловьев Ю. Б. Взаимосвязь искусства и науки в свете современных научных и технических представлений, «Техническая эстетика», 1968, № 8.
- Соловьев Э. Внутрикапиталистическая конкуренция и доктрина «массового общества», Сб. «Современная буржуазная идеология в США», М., Изд-во «Мысль», 1967.
- Сомов Ю. С. Художественное конструирование промышленных изделий, М., Изд-во «Машиностроение», 1967.
- Столович Л. Н. Природа эстетической ценности, М., Изд-во политической литературы, 1972.
- Столович Л. Н. Ценностная природа эстетического, «Техническая эстетика», 1973, № 6.
- Стронцева И. И. О роли эстетического восприятия в художественном проектировании, Сб. «Эстетика и производство», М., Изд-во МГУ, 1969.
- Субботин М. М. Культурная ценность вещи, «Декоративное искусство СССР», 1971, № 3.
- Сунягин Г. Ф. Философские вопросы технической эстетики, «Философские науки», 1966, № 1.
- Сунягин Г. Ф., Искусство и техника, «Техническая эстетика», 1968, № 3.
- Тасалов В. И. Прометей или Орфей, М., Изд-во «Искусство», 1967.
- Тасалов В. И. Десять лет проблемы «эстетического» (1956—1966), «Вопросы эстетики», вып. 9, М., Изд-во «Искусство», 1971.
- Тесман К. Проблемы научно-технической революции, М., Изд-во «Иностранная литература», 1963.
- Тимирязев К. А. Факторы органической эволюции, Соч. т. 5, М., «Сельхозгиз», 1938.



- Тихомиров О. К. Структура мыслительной деятельности, М., Изд-во МГУ, 1969.
- Толстых В. И. Мода как социальный феномен, Сб. «Мода: за и против», М., Изд-во «Искусство», 1973.
- Труды по знаковым системам, т. 2, Тарту, Изд-во Тартуского Государственного университета, 1965.
- Тугаринов В. П. Соотношение категорий диалектического материализма, М., Изд-во ЛГУ, 1956.
- Тугаринов В. П., Теория ценностей в марксизме, Л., Изд-во ЛГУ, 1968; «Декоративное искусство СССР», 1968, № 9.
- Уварова И. «Вещи тянут к себе в нору...»
- Уолтер Г. Живой мозг, М., Изд-во «Мир», 1966.
- Успенский Б. Поэтика композиции, М., Изд-во «Искусство», 1970.
- Фаворский В. А. Содержание формы, «Декоративное искусство СССР», 1965, № 1.
- Фаворский В. О композиции, «Творчество», 1967, № 1.
- Федоров М. В. Общественные свойства вещей, «Техническая эстетика», 1969, № 10.
- Федоров М. В., Григорьев Э. П. Польза и красота, «Техническая эстетика», 1968, № 12.
- Федоров М. В., Сомов Ю. С. Оценка эстетических свойств товаров, М., Изд-во «Экономика», 1970.
- Фейербах Л. Избранные философские произведения, т. 2, М., Госполитиздат, 1955.
- Филиппьев Ю. А. Сигналы эстетической информации, М., Изд-во «Наука», 1971.
- Хапсиров А. Я. Отражения и оценка, Горький, Волго-Вятское изд-во, 1972.
- Чекалов А. Эстетическое освоение предметно-пространственной среды, Сб. «Искусство и промышленность», М., Изд-во «Искусство», 1967.
- Чернышевский Н. Г. Эстетические отношения искусства к действительности, «Избранные философские сочинения», М., ОГИЗ, 1938.
- Шейн Р. А. Принципы художественно-конструкторской деятельности, В кн.: «Вопросы архитектуры и строительства», Свердловск, 1972.
- Шингарев Г. Эмоции и чувства как форма отражения действительности, Изд-во «Наука», 1971.
- Шрейдер Ю. О семантических аспектах теории информации, Сб. «Информация и кибернетика», М., Изд-во «Советское радио», 1967.



Щедровицкий Г. П. Человек и деятельность ■ инженерно-психологических исследованиях, «Проблемы инженерной психологии», вып. 1, М., Изд-во «Наука», 1971.

Эйзенштейн С. Избранные статьи, М., Изд-во «Искусство», 1956.  
Эпштейн С. Индустриальная социология в США, М., Изд-во политической литературы, 1972.

Arnheim R. Art and Visual Perception, London; 1968

Ballinger L. B., Vroman T. F. Design Sources and Resources. New York, 1965

Bill M. Ein Bilanz die Formentwicklung. Basel, 1962

Bonsipe G. Arabesques Rationality. «Ulm», 1967, № 19/20

Chapanis A. Man — Mashine Engineering. London, 1965

Dorfles G. The Man — Made Object. In Book «The Man — Made Objekt», London; 1964

Dufrenne M. Esthetique et Philosophie. Paris, 1967

Eco U. La Struttura assente. Milano, «Bompiani», 1968

Kagan M. L'Esthetique contemporaine et l'art applique. «Revue d'Esthetique», 1970, № 2

Moles A. Die Krise des Funktionalismus. «Form» (BRD); 1968, № 41

Morris Ch. Esthetics and the Theory of Signs. «The Journal of Unified Science» («Erkenntnis»), 1939, vol 8, № 1—3

Nels W. Die Heiligen Kuhe Funktionalismus geopfert werden. «Form» (BRD), 1968, № 43

Parry I. The Psychology of Human Kommunikation. New York, 1967

Seeger H; Funktionalismus im Rück Spiegel des Design. «Form» (BDR), 1968, № 43.

Seeger H. Sintactik und Semantik, «Form» (BRD), 1969; № 46

Viand J. Le design et l'ephemere. «Design Industrie», 1967, № 82

Введение

Глава первая

но-ко

Стру

Техн

форм

Глава вторая

Аксио

блема

Инфо

ситуа

Глава третья

и тех

О по

Эстет

Об ос

Глава четвертая

Коорд

сти ин

Творче

зайнер

Глава пятая

Вещь

Эстети

психол

Семан

Глава шестая

Неизоб

кусства

Тектони

ательно

Продук

ственно

Заключение

Библиография



## ОГЛАВЛЕНИЕ

	Стр.
<b>Введение</b> . . . . .	3
<b>Глава первая. Деятельностный подход к проблеме художественно-конструктивного формообразования</b> . . . . .	18
Структура человеческой деятельности . . . . .	22
Технико-конструктивное и художественно-конструктивное формообразование . . . . .	33
<b>Глава вторая. Специфика эстетического ценностного отношения</b> . . . . .	44
Аксиологическая трактовка эстетического феномена и проблема эстетического объекта . . . . .	44
Информативная содержательность формы и эстетическая ситуация . . . . .	53
<b>Глава третья. Эстетическая значимость технического предмета и технизированной среды</b> . . . . .	73
О понятиях «техника» и «техническое» . . . . .	73
Эстетическое освоение природно-технического комплекса . . . . .	77
Об особенностях эстетического отношения к технике . . . . .	83
<b>Глава четвертая. Инженер и дизайнер в проектом процессе</b> . . . . .	103
Координация и дифференцирование проектной деятельности инженера и дизайнера . . . . .	103
Творческое сотрудничество инженера-конструктора и дизайнера в процессе промышленного формообразования . . . . .	107
<b>Глава пятая. Дизайн и знаковые функции утилитарной вещи</b> . . . . .	138
Вещь и знак . . . . .	138
Эстетическая организация формы как способ кодирования психологических и социально-культурных значений . . . . .	157
Семантика мира вещей и дизайн . . . . .	165
<b>Глава шестая. О художественном начале в дизайне</b> . . . . .	177
Неизобразительная природа образа в «практических» искусствах . . . . .	177
Тектоника как средство художественно-моделирующей деятельности человека . . . . .	187
Продукт дизайна как элемент бифункциональной художественной системы . . . . .	202
<b>Заключение</b> . . . . .	222
<b>Библиография</b> . . . . .	231



**Л. Н. Безмоздин**

**Художественно-конструктивная деятельность человека**

**Утверждено Ученым советом Ташкентского политехнического  
института**

**Редактор Н. С. Шляпина**

**Художник П. Н. Хапилин**

**Технический редактор А. Т. Шепельков**

**Корректор Н. А. Шелаева**

P22628. Сдано в набор 31/VII 1974 г. Подписано к печати 17/VI 1975 г. Формат  
84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага типографская № 1. Бум. 3,81. Печ. л. 12,51. Уч.-изд. л. 13,0.  
Тираж 3000. Цена 1 р. 40 к. Изд. № В-44. Заказ № 4-363.  
Адрес Издательства «Фан» УзССР: Ташкент, ул. Гоголя, 70.

Отпечатано в типографии Издательства «Фан» УзССР, Ташкент, проспект  
М. Горького, 21, с матриц, изготовленных на книжной фабрике им. М. В. Фрун-  
зе, г. Харьков, ул. Донец-Захаржевская, 6/8.



человека

и технического

ков

и 17/VI 1975 г. Формат  
12,51. Уч. изд. л. 13,0,  
аз № 4-363.  
л. Гоголя. 70.  
р, Ташкент, проспект  
брике им. М. В. Фрун-  
з. 6/8.



Цена 1 р. 40 к.



Л. Н. БЕЗМОЗДИН